جامعة اليرموك
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
قسم اللغة العربية وآدابها



# القبح
# في الرواية العربية المعاصرة

إعداد:
نورة محمد فرج قاسم الخنجي

إشراف:
أ. د. خليل محمد الشيخ

٢٠٠٩/٣/٢٦م

جامعة اليرموك

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

قسم اللغة العربية وآدابها

# القبح في الرواية العربية المعاصرة

إعداد:

نورة محمد فرج قاسم الخنجي

ماجستير لغة عربية "أدب ونقد" جامعة اليرموك ٢٠٠٥م

قدمت هذه الاطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة دكتوراه الفلسفة في تخصص "اللغة العربية/أدب ونقد" في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها:

الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ ............ مشرفاً ورئيساً

الأستاذ الدكتور علي الشرع ............ عضواً

الأستاذ الدكتور نبيل حداد ............ عضواً

الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة ............ عضواً

الدكتور نايف العجلوني ............ عضواً

٢٠٠٩/٣/٢٦م

# شكر وتقدير

أشكر أسرتي التي أحبتني وافتخرت بي؛ والدي ووالدتي وإخوتي؛ أمل وخالد وأحمد ومريم، الذين ساعدوني في تحقيق حلم آخر من أحلامي.

وأشكر صديقاتي؛ لولوة وشمسة وديانا وآلاء وأحلام على صداقتهن وجمال حضورهن في حياتي، وأشكر عائلاتهن على كل الدفء الذي أحاطوني به.

أشكر الأستاذ خلدون جعافرة على إيمانه اللا متناهي بي، وملاحظاته التي أثرت هذه الدراسة، وأشكر أسرته الكريمة على محبتها وحنوها علي.

وأشكر أستاذي الفاضل الدكتور خليل الشيخ الذي قبل الإشراف على هذه الدراسة ودعمني في فكرة البحث. كذلك أشكر الأساتذة الذين قبلوا مناقشتي وتجشموا عناء قراءة هذه الدراسة وأثروها بملاحظاتهم: الأستاذ الدكتور علي الشرع، الأستاذ الدكتور نبيل حداد، والأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، والدكتور نايف العجلوني.

# المحتوى:

# الملخص

## القبح في الرواية العربية المعاصرة

إعداد

نورة محمد فرج قاسم الخلجي

دكتوراه لغة عربية، تخصص أدب ونقد، جامعة اليرموك، ٢٠٠٩م

إشراف

أ. د. خليل الشيخ



تبحث هذه دراسة في ظاهرة القبح في الرواية العربية المعاصر:، وتحديداً ظاهرة "القبح الغروتسكي". فقد شكل الغروتسك (Grotesque) ظاهرة لافتة في الأدب العالمي منذ القرون الوسطى حتى زمننا المعاصر، وقد عدَّ النقاد القبح أحد أهم العناصر المميزة للغروتسك التي تتشكل وفق فلسفات وتقنيات خاصة.

ونتيجة للمثاقفة فقد استلهمت الرواية العربية – بوعي أو بدون وعي – ظاهرة الغروتسك، وخصوصاً عنصر القبح، وقد ظهر ذلك فيما يمكن تصنيفه بالرواية الحداثية، التي تتجاوز الرواية الواقعية بواسطة استخدام استراتيجيات وتقنيات غرائبية متطرفة.

نوقشت ظاهرة القبح الغروتسكي في الفصل الأول من هذه الرسالة من خلال عدة محاور، هي: الحفر تحت مصطلح الغروتسك، وإشكالية الشكل الغروتسكي، والغروتسك في النظريات النقدية الغربية، والقبح الغروتسكي، والغروتسك في النقد العربي.

كما عمدت الدراسة إلى فحص تجليات القبح الغروتسكي في عدد من الروايات العربيـــة، وهي: " مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" لفاضل العزاوي، و"امرأة القارورة" لسليم مطر كامـــل، ، و"الطين" لعبده خال، و"الفتيت المبعثر" لمحسن الرملي، و"الباذنجانة الزرقاء" لميرال الطحاوي ، و"يـــا كوكتي" لجنان جاسم حلاوي. وانتهت الدراسة بخاتمة تعرض أهم النتائج التي توصلت إليها.

بسم الله الرحمن الرحيم

## المقدمة

يمثل الاهتمام بـ"القبح" اهتمامًا بالهامشي والمسكوت عنه والمرفوض في الثقافة التقليدية، وقد كان القبح في الأدب سمة ذهنية ناتجة عن التعاطي مع نصوص تتناول موضوعات ثقافة "القاع"، وتعبر عنها بلغة تتناسب مع طبيعة هذه الموضوعات. لكن القبح في الأدب (والفن عمومًا) أوجد ظاهرة/أسلوباً فنيًا هو الغروتسك (Grotesque)، الذي يمكن عده تمثيلاً فنيًا على القبح المتطرف جدًا، لذا فإن القبح يمكن عدُّه أحد مظاهر الغروتسك المهمة.

وقد حظي مصطلح الغروتسك باهتمام النقاد الغربيين منذ أول ظهوره في القرون الوسطى، كما مر بتحولاته الخاصة في مجالي الفن والادب، فالمصطلح لا يشير إلى لون أدبي قائم بذاته، بل إلى ظاهرة استثمرت في العديد من التيارات الفنية والأدبية، في مثل تيار الواقعية الاجتماعية والواقعية القذرة والواقعية السحرية والسريالية والعبثية والعجائبية. لذا يبدو الغروتسك أشبه بمبدأ في التشكيل حامل لفلسفته الأساسية في الوجود، وهي التعارض، ويمكن لهذا الشكل أن يتطور إلى أشكال متنوعة (خصوصًا في الأدب) دون أن يفقد طبيعته الأولى.

وقد تأثر الأدب العربي الحديث بهذه الظاهرة نتيجة اتصاله بالأدب الغربي، وتجلى هذا التأثر في مستويات نصية متعددة، خصوصًا في النصوص التجريبية، إلا أنه لم يحظ باهتمام النقد الأدبي العربي.

حضر مصطلح "القبح" في كتاب **النقد الثقافي**[1] ٢٠٠٠م لعبد الله الغـذامي حينمـا تناول موضوع "جماليات القبح"، وأشار إلى عيوب الجمالي وعلله باعتبارها قبحيات[2]، وهـو يتناول هذه القبحيات في كتابه باعتبارها قيمًا ثقافية – أخلاقية مرفوضة، مُررت بواسطة تغليفها بالجمالي الشعري؛ لذا فهو يستعين بالنقد الثقافي لكشف النسق المضمر القبيح.

كما تناول كتاب **دليل الناقد الأدبي** موضوع "القبح" في طبعته الثالثة ٢٠٠٢م، وقد ترجم مصطلح Grotesque إلى "القبح"، وهي ترجمة خاطئة ستتم مناقشتها في متن الدراسة. وقد نوقشت بكلية الآداب/جامعة تشرين السورية، رسالة ماجستير للباحثة: هناء علي إسماعيـل بعنوان "**جماليات القبح في القصة السورية المعاصرة، زكريا تامر، أنموذجًا**"[3] ٢٠٠٧م، وقـد اهتمت بدراسة القبح على أنه تمثيلات استلهام الثالوث المحرم: الدين – الجنس – السياسة.

أما مصطلح "غروتسك" فيحضر بشكل طفيف جدًا في معاجم الفنون باللغة العربية.

ومن أهم العوائق التي واجهت الدراسة قلة المراجع حول موضوع القبح في النقد الأدبي العربي، وانعدامها حول الغروتسك؛ لذا فإن الدراسة آثرت الاعتماد على المراجع الإنجليزية الـتي درست الغروتسك.

ويخضع مصطلح الغروتسك لشروط انتقال المفاهيم من ثقافة ما إلى ثقافة أخرى، كأي مصطلح يُنقل من الثقافة الغربية إلى العربية، أي أن نقله خاضع لفهم الناقل والحدود المعرفية الـتي

---

(1) الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

(2) نفسه، ص٥٩.

(3) إسماعيل، هناء علي، "جمالية القبح في القصة السورية المعاصرة: زكريا تامر، أنموذجً"، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسـانية، قسم اللغة العربية، دمشق، ٢٠٠٧م.

توفرها المصادر التي اعتمد عليها في نقله، وقد أخذت هذه الدراسة على عاتقها مسؤولية نقل هذا المصطلح إلى الثقافة العربية، محاولة، قدر الإمكان، الإلمام بأهم المبادئ التي يقوم عليها المـصطلح، وأهم تمثيلاته في الفن والأدب الغربيين. ولذا فعلينا أن نشير إلى أن الدراسة قد تبدو منحرفة عـن إطار عنوانها "القبح" وتتجه صوب الغروتسك الذي يعد من تمثيلات القبح الفنية.

تنتظم هذه الدراسة في بابين وخاتمة.

الباب الأول "القبح الغروتسكي": وقد حرصنا فيه على أنه يكون أرضـية لاسـتقبال مصطلح الغروتسك في الثقافة العربية، وهو يتكون من أربعة فصول؛ يعنى **الفصل الأول** بدراسة مصطلح الغروتسك، وتاريخ تطوره عبر قراءة تاريخية لظهوره منذ القرون الوسطى وحتى الوقت الحالي، وقد ركزت الدراسة على تجلياته المتنوعة في الرسم والأدب. بعدها خُصَّ عنصر القـبح عنصر القبح في الغروتسك بالدراسة؛ لأن هذا العنصر يشكل نقطة مهمة وأولية لفهم الغروتسك، وإن لم يكن ثابتًا.

أما **الفصل الثاني** فكان مخصصًا لتناول الغروتسك في ما يمكن اعتبـاره أهـم أربـع نظريات حديثة في النقد الغربي عالجت ظاهرة الغروتسك، وهي نظريـات ولفغـانغ كيـسر، وميخائيل باختين، وجيوفري هارت هارفام، وإيوا كوريلك.

و**الفصل الثالث** خصص لتقاطعات في الثقافة العربية على وجه الخصوص مع مصطلح الغروتسك على مستوى التشكيل الصوري.

وعرضنا في **الفصل الرابع** أهم المبادئ التي تكوّن البنية الغروتسكية السردية في الرواية عموماً، وذلك لتكون تمهيدًا لقراءة نظيراتها في الرواية العربية المعاصرة.

أما الباب الثاني "أشكال القبح الغروتسكي في الرواية العربية المعاصرة"، فهو قراءة للقبح الغروتسكي مضمونيًّا وفنيًّا في عدد من الروايات العربية، وهي:

١- **امرأة القارورة** لسليم مطر كامل (١٩٩٠م).

٢- **يا كوكتي** لجنان جاسم حلاوي (١٩٩١م).

٣- **الباذنجانة الزرقاء** لميرال الطحاوي (١٩٩٨م).

٤- **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة** لفاضل العزاوي (٢٠٠٠م).

٥- **الفتيت المبعثر** لمحسن الرملي (٢٠٠٠م).

٦- **الطين** لعبده خال (٢٠٠٢م).

وقد كان اختيار هذه الروايات؛ لأنها تمثل تنويعات فنية مختلفة على ظاهرة القبح الغروتسكي في الرواية العربية المعاصرة، فقد استلهمت رواية فاضل العزاوي "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" ظاهرة القبح في تناول ثيمة نهاية العالم من خلال عجائبية حداثية. أما رواية "امرأة القارورة" لسليم مطر كامل، فقد استلهمت القبح الغروتسكي من خلال نقل الأسطورة العربية إلى الواقع، ضمن رؤية معكوسة للخير والشر، فيما جنحت رواية "الطين" لعبده خال إلى بناء مخلوق عجائبي ذي طبيعة شيطانية. واعتمدت رواية "الفتيت المبعثر" لمحسن الرملي لغة سردية قوامها التتفيه والحط نتيجة جو الحرب الذي تشتغل فيه الرواية. وانتهجت رواية "الباذنجانة

الزراقاء" لميرال الطحاوي استراتيجة إهانة البطل، أما رواية "يا كوكتي" لجنان جاسم حلاوي،

فقد اكتفت بمشهد قيامة مخلوقات أسطورية.

وقد انتظم هذا الباب في أربعة فصول.

ففي **الفصل الأول** نبحث في بنية الشخصية الغروتسكية في الروايات المذكورة.

وقد خُصص **الفصل الثاني** لدراسة الأشكال السردية الغروتسكية المختلفة في هذه

الروايات.

وعني **الفصل الثالث** بدراسة استراتيجيات الحط من شأن البطل على وجه الخصوص.

أما **الفصل الرابع** فقد اهتم بآليات تشويش اللغة، بوصفها تقنية غروتسكية.

وينتهي البحث بخاتمة تعرض لأهم النتائج التي توصل إليها.

وفي الختام أشكر أستاذي الفاضل الدكتور خليل الشيخ على مساندته ودعمه لي في

فكرة البحث، وعلى توجيهه وصبره عليّ.

والحمد لله رب العالمين

# الباب الأول

# القبح الغروتسكي



## الفصل الأول

# تحديد الغروتسك

في أوائل عام ٢٠٠٤م، كان زائر الجاليري الوطني (National Gallery) في لندن يُستقبل في أول قاعة عرض يدخلها بلوحة لكوِنتن ماسيس (Quentin Massys) (١٤٦٥- ١٥٣٠م)، لوحة مرسومة بالأسلوب الكلاسيكي نفسه الذي تنتمي إليه لوحات القاعة، غير أن ما يميز اللوحة هو موضوعها القبيح.

تصوّر لوحة المرأة أو الملكة القبيحة، في الواقع، امرأة عجوز متأنقة، نلحظ ذلك من ملابسها ومن "مفاتنها" القبيحة، غير أن وجه هذه المرأة يكاد يكون وجه رجل متصلب، خصوصًا مع ملاحظة الرأس الذي يبدو أصلع وشعره يطل من الجانبين من تحت القبعة. يقول موقع الجاليري الوطني على الإنترنت[1] إن هذا المخلوق شِبه الرجل وشِبه المرأة ربما كان هجائية لمن يقضي عمره باحثًا عن ينبوع الشباب وليس صورة شخص محدد.

لا نعرف على وجه التحديد سبب رسم هذه اللوحة، لكننا، بالتأكيد، ندرك الأثر الداخلي الذي تتركه على من يراها، وهو مزيج الاشمئزاز والانجذاب والانشداه لهذا القبح

---

(1) انظر: www.nationalgallery.org.uk

الغريب. هذا التلاعب بالأحاسيس والقيم الجمالية عند المتلقي هو جوهر ظاهرة الغروتسك، ومن النقاد من يرى أنه يكاد يكون دمغتها الخاصة والثابتة تاريخيًّا[1].

إن مصطلح الـ"غروتسك" يستدعي في الذهن عددًا من التجليات المتنوعة في الفن والأدب عبر الزمن، من المخلوقات الشيطانية التي "تزيّن" شرفات الكنائس القوطية، مرورًا بلوحة مسيس السابقة، ووانتهاءً بجان باتيست غرونوي في رواية **العطر** لباتريك زوسكند؛ لذا ينبغي قراءة مصطلح "غروتسك" في أصله التاريخي أولاً لمحاولة الإحاطة بطبيعته المتنوعة والمتحولة، عبر قرون من استخدام هذا المصطلح وأبعاده بوعيٍ أو بغير وعي.

## أولاً: المصطلح

جاءت لفظة "غروتسك" (Grotesque) من اللفظة الإيطالية "Grottesche"، نسبة إلى "Grottoes" التي تعني في الإيطالية "الكهوف"، غير أن هذه الكهوف لم تكن كهوف الطبيعة. فقد اكتُشفت، عام ١٤٨٠م، بالقرب من روما، خرائب قصر نيرون الذهبي (Golden Palace أو Domu aurea)، الذي بني بعد حريق روما الشهير. تضمن الاكتشاف بالدرجة الأولى أعمالاً لفنان روماني اسمه فامولوس (Famulus) (أو فابولوس Fabullus)، هذه الأعمال بهتت بمرور الزمن، لكن نقّاشًا فرنسيًّا في القرن الثامن عشر اسمه نيكولاس بونس (Nicholas Ponce) رسم نسخًا عنها. كانت التصاميم على الجدران

(1) انظر: Remshardt, Ralf E, **The grotesque in Performance**, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2004، ص٦.

والسقوف، كلها لوحات جصية (الفريسكو al fresco)، تتضمن صورًا لمخلوقات بأجساد حيوانات وأجنحة طيور أو ذيول أسماك، أو أشكال بشرية ملتصقة بأجزاء نباتية، أو رؤوس بشرية تشبه الأقنعة، أو أشكالاً لمخلوقات أسطورية (شكل ١ و٢). وهذه الصور مرسومة كإطارات تزيينية لمساحات خالية، أو إطارات للوحات تمثل بشرًا أو مناظر طبيعية مرسومة بشكل واقعي. تصدم هذه اللوحات العقل والمألوف، وتسبب عند من يراها شعورًا مضطربًا بالمتعة والخوف والافتتان. ولأن هذه الصور اكتشفت في الممرات المطمورة بين قاعات القصر، تم التعارف على تسميتها بوصفها أعمالاً كهفية (نسبة إلى الكهوف Grottoes)، بسبب التشابه بين الممرات والكهوف في ظلامها وجوها تحت الأرضي[1].

وقد استخدمت مصطلحات أخرى على أنها مرادفة للغروتسك وتداخلت معه اصطلاحيًا، مثل مصطلح Chimera وBabewyn؛ للدلالة على أشكال مختلفة من

---

(1) لكل المعلومات الواردة انظر: Yates, Wilson, "An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations" ضمن كتاب: Adams, James Luther & Wilson Yates, **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections,** Wm. B. Eerdmans Publishing Co, Michigan, 1997. وللمزيد حول أصل المصطلح والمعلومات التاريخية عن الاكتشاف في خرائب القصر الذهبي: Harpham, Geoffrey Galt, **On The Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1982. Kayser, Wolfgang, **The Grotesque in Art and Literature**, tr: Ulrich Weisstein, Columbia University Press, New York, 1957. Mc Elroy, Bernard, **Fiction of the Modern Grotesque**, Macmillan, London, 1989. Thomson, Philip, **The Grotesque**, Methuen & Co Ltd, London, 1979.

المخلوقات المركبة من أجزاء تنتمي إلى كائنات مختلفة[1]؛ ثم صار لمصطلح الغروتسك بمجيء القرن السابع عشر، تصنيف خاص به في القواميس والموسوعات[2]، وبذا ثبت المصطلح.

وتعرِّف قواميس الفن في القرن العشرين الغروتسك بأنه الشكل الذي يتركب من عناصر بشرية وحيوانية ونباتية. وتشير المعاجم إلى غروتسك قصر نيرون، وإلى غروتسك رافاييل Raphael (١٤٨٣- ١٥٢٠م) في لوجيا الفاتيكان، أي أن القواميس تعتمد الشكل "الأصلي" كغروتسك خالص، كما أنها تربطه بالأرابيسك في شكل الزخرفة المتداخلة، لولا أن ثمة اختلافًا جوهريًا بينهما، وهو خلق الكائنات العجائبية، التي يخلو منها الأرابيسك، لكنها تعد أهم عنصر في تمييز الغروتسك؛ كما أن هذه القواميس تهمل الأشكال المتطورة منه، والتي تتداخل مع الاتجاهات الفنية[3]، بينما تبحث الدراسات الفنية والنقدية في تمدد الأشكال التي يدل عليها مصطلح الغروتسك واتساعها؛ لذا سنرصد تاليًا تاريخ تطور الشكل الغروتسكي بانوراميًا.

---

(1) انظر: Bovey, Alixe, **Monsters & Grotesque in Medieval Manuscripts**, University of Toronto Press, Toronto, 2002، ص ٤٣.

(2) انظر: Yates, Wilson, "An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations" ضمن كتاب: **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections**، ص١٣.

(3) انظر مادة Grotesque في القواميس الآتية: Murray, Peter and Linda, **A Dictionary of Art & Artists**, Penguin Reference Books, Maryland, 1966. Myers, Bernard S, **Mc Graw – Hill Dictionary of Art**, Mc Graw – Hill Book Company, NewYork, 1970.Hagger, Reginald G, **A Dictionary of Art Terms**, New Orchard Editions Ltd, London, 1984. Lucie, Edward, **The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms**, Thames and Hudson, London, 1996. Langmuir, Erika and Norbert Lynton, **The Yale Dictionary of Art & Artists**, Yale University Press, New Haven, 2000.

## ثانيًا: تاريخ الشكل الغروتسكي

تطرح الدراسات المعنية بالغروتسك إشكالية تحديد الشكل الغروتسكي على نحو دقيق، من جهتين؛ الأولى تغير الشكل (Form) الذي كان يتخذه، وتغير الوظيفة (Function) التي كان يؤديها، تبعًا للحقب المختلفة التي عرفته وأنتجته وفق معايير خاصة بها، وتبعًا للحقول المعرفية والإبداعية التي كانت تتعاطى معه. ومن جهة أخرى ثمة إشكالية تتعلق بتمييزه في تقاطعه الكثيف –خصوصاً في القرن العشرين– مع العديد من التيارات الفنية والأدبية. لذا، فإن علينا من أجل فهم طبيعة الغروتسك المتحولة ملاحظة تتبع تجلياته تاريخيًّا.

كان الغروتسك في قصر نيرون ذا بنية تركيبية، أي تعتمد على تركيب أجزاء من مخلوقات لا تنتمي لبعضها، وكان بمثابة هوامش أو حواف أو إطار تجميلي للوحة المركزية، ويبدو مرتبطًا بالميثولوجيا الرومانية، وكان عجائبيا، وذا طبيعة زخرفية كثيفة، يبدو أنها مصممة لتتناسب مع الترف الذي ينبغي أن يحيط بالقصر ويسعى لإبهار الزائر.

### ١. العصور الوسطى

نجد في العصور الوسطى صورًا غروتسكية من نوع آخر غير غروتسك قصر نيرون، ففي المخطوطات وكتب الأدعية والنصوص الدينية القروسطية ثمة هوامش نقشية، تعتمد البنية التركيبية لرسم مخلوقاتها على نحو تشويهي ومثير للاشمئزاز، ويبدو أنها تأخذ منحى وعظيًّا، فيرسم

الرسل الكذابون والضفادع تخرج من أفواههم في مخطوط إنجليزي من القرن الرابع عشر (شـــكل ٣)، و"مكتب الموت" (Office of The Death)[١] يُرسم مجازيًّا في كتاب أدعية فرنسي من القرن الرابع عشر على نحو أقرب للكاريكاتيرية منها للوعظية، حيث تتحاور القردة الشيطانية العابثة العابثة الشيطانية والجماجم الساخرة (شكل ٤). وسوف نجـــد أن المـــسلمين واليهـــود يصورون بطريقة وحشية مشوهة[٢]، ولا تختلف هيئاتهم عن هيئات الشياطين. ويبدو التـــشوه في هذه التصويرات مرادفًا مجازيًّا لمفهوم الضلالة عند التعبير عن الآخر المختلف دينيًّا ودمغة بضلالته، فالتتار يصورون على أنهم آكلو لحوم البشر[٣]، وترسم صورة النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- لحظة الوفاة وثمة مخلوق غروتسكي أسود يخرج من فمه[٤]، فيما يبدو أنه مجاز للروح الضالة كما رأى النقّاش.

وفي غير النصوص الدينية كان الغروتسك، أيضًا، شكلاً من أشكال التعبير عن الآخـــر المجهول في كتب الرحلات مثلاً، ففي مخطوط إنجليزي لرحلات السير جون مانـــدفيل (١٦٧٠-١٧٣٣م) نرى مخلوقات شبه بشرية آكلة للحوم البشر بلا رؤوس ووجوهها في صدورها[٥]. في هذه المخطوطات لا يتوافق الرسم مع النص بالضرورة، بل هو خاضع لمخيلة النقّاش والطريقة التي

---

(1) **Monsters & Grotesque in Medieval Manuscripts**، ص٥٢.

(2) راجـــع: Beal, Timothy K, **Religion and it's Monsters,** Routledge, New York, 2002.

Gilmore, David D, **Monsters,** University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2003.Strickland, Debra Higgs, **Saracens, Demons and Jews,** Princeton University Press, New Jersey, 2003.

(3) **Saracens, Demons and Jews**، ص١٩٢.

(4) **Saracens, Demons and Jews**، ص١٩١.

(5) **Monsters & Grotesque in Medieval Manuscripts**، ص٢٠.

يرتئيها لإعادة إنتاج الصورة المدونة في النص. وهنا تكون غاية العجائبية في الرسم هي جذب القارئ، فليس ثمة متلق يرغب في رؤية مخلوقات عادية تشبهه؛ لذا يتدخل المخيال عند الكاتب والنقّاش على حد السواء. أما في الكتب الدينية، فكانت الغاية وعظية تنفيرية إرعابية. وفي الجميع، كانت التقنيات في رسم المخلوقات هي التشويه المفرط وتركيب أجزاء مختلفة معًا، أو رسم المخلوقات المعروفة على نحو شيطاني.

ونرى الغروتسك يظهر في هندسة الحقبة القوطية[1]، وأكبر مثال له هو مزاريب الكنائس القوطية وتماثيلها. ففي كنيسة نوتردام، نرى على الشرفات مخلوقات متوحشة مرعبة وبائسة، ومتأملة أيضًا، ذات طبيعية خفّاشية. ولأن هذه الوحوش توجد في مكان مقدس؛ فلا يمكن تفسيرها بعيدًا عن طبيعة الخطيئة والبؤس الجحيمي الذي ينتظر المذنبين.

### ٢. عصر النهضة

لعل أكثر فناني عصر النهضة شهرة باستخدام أسلوب الغروتسك في أعمالهم هيرونيموس بوش (Hieronymus Bosch) (١٤٥٠- ١٥١٦م) وبيتر بروجيل الأكبر (Pieter the Elder Bruegel) (١٥٢٥- ١٥٦٩م)، وكلاهما قد رسم لوحات دينية

---

[1] الفن القوطي: "هو المرحلة الأخيرة من فنون العصور الوسطى، بدأ حوالى عام ١١٤٠ في باريس وانتشر خلال القرن ١٣ في بقية أنحاء أوروبا إلى أن أعقبه فن عصر النهضة خلال القرن ١٥ في إيطاليا ثم في القرن ١٦ في سائر البلاد الأوربية. واستمرت الحقبة المبكرة من الفن القوطي حتى عام ١٢٠٠، وبلغ أوجه حوالى عام ١٢٥٠، وانتهت حقبته اللاحقة بعد عام ١٢٥٠. للمزيد انظر: مادة (الفن القوطي) في: عكاشة، ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٠م.

تصور الأرض والجنة والجحيم، إلا أننا نستطيع ملاحظة طبيعة المخلوقات التي أنتجهـا مخيـال الرسامَين في لوحات كثيفة التفاصيل، يكفي أن نشير، على سبيل المثال، إلى لوحة حديقة الملذات (The Garden of Lusts) لبوش (شكل ٥)، ففي القسم الأيمن منها حيث يصور الجحيم نرى في طرفها الطير الجالس على كرسي عالٍ وعلى رأسه قدر مقلـوب ومنـهمك في التـهام بشري، وفي تفاصيل جحيمية أخرى في اللوحة نرى أجزاء بشرية مضخمة بـين بـشر عـراة ومخلوقات تتكون من أجزاء بشرية وحيوانية وشيطانية. أما لوحـة **انتـصار المـوت** ( The Triumph of Death) لبروجيل (شكل٦) فنرى الهياكل العظمية تلاحق الناس بـسعادة. وقد أفاض الناقد الألماني ولفغانغ كيسر (Wolfgang Kayser) في دراسة هذه اللوحات، فهو يرى أن لها أصولاً في الأناجيل وفي نشيد الإنشاد، وأن ما كان يصور لغويًا على نحو مجازي، قد نُقل (المجاز وليس الأصل) عن طريق الرسم[1].

وبالتزامن مع بوش وبروجيل كان فنانو عصر النهضة الإيطالية يزينون رسومهم الدينية وقصور البابوات بالنمط الغروتسكي نفسه الذي وجد في قصر نيرون، ولكن بغزارة أكثر، مثـل مايكل أنجلو ( ١٤٧٥ – ١٥٦٤م) (شكل٧) ودافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩ م) (شكل ٨ و٩)، ورافاييل الذي أمره البابا نيكولاس الثالث بتزيين الممر المسمى باسمـه (Loggia) في قـصر

---

[1] انظر: **The Grotesque in Art and Literature** ، ص٢٩-٣٧، وللمزيد حول هيرونيموش بوش: Stechow, wolfgang, "Hieronymus Bosch: The Grotesque and We" ضمن كتـاب: **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections**.

الفاتيكان (شكل١٠) مستخدمًا أسلوب الغروتسك[١]. يمكننا ملاحظة الفرق بين مخيال رافاييل الذي زين قصر الفاتيكان مثل ومخيال بوش وبروجيل، فكل واحد من هؤلاء استخدم الغروتسك بمنظوره الخاص وضمن غائية مختلفة، فتارة يستخدم الغروتسك لغايات دينية، أو تزيينية جمالية، كما في قصور البابوات، وتارة أخرى لغاية افتتانية إرعابية كما عند بوش.

أما في الأدب، فقد عد باختين أعمال سرفانتس Miguel de Cervantes Savedra (١٥٤٧-١٦١٦م) ورابليه Rabelais (١٤٩٤-١٥٥٣م) أعمالاً غروتسكية؛ لأنها ذات روح كرنفالية، في **دون كيشوت** (١٦٠٥م) سيطرت المحاكاة الساخرة (Parody) واستراتيجية الحط من البطل[٢] التي سنعرض لها لاحقًا، وهي إحدى استراتيجيات الغروتسك. أما في **غرغنتوا وبنتغرويل** (١٥٣٤م) رابليه فاستُخدمت تقنيات تخييلية أكثر جموحًا وإفراطًا وابتعادًا عن الواقعية. وعند شكسبير **William Shakespeare** (١٥٦٤-١٦١٦م) كان الغروتسك على هيئة مشاهد منفصلة داخل السياق العام، مثل مشهد حفاري القبور المرحين في **هاملت**. وكان الغروتسك يتدخل في البناء النفسي للشخصية، حيث يتضارب الخير والشر في خياراتها مما يربك القارئ بين رفض الشخصية والتعاطف معها[٣].

---

(1) انظر: Yates, Wilson, "An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations"، ضمن نفس الكتاب، ص٧.

(2) Clark, John R, **The Modern Satiric Grotesque**, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1991، ص ٤٠ – ٤١.

(3) للمزيد حول الغروتسك في مسرحيات شكسبير: Farnham, Willard, **The Shakespearean Grotesque**, Oxford University Press, Oxford, 1971، وأيضاً: Ogawa, Yasuhiro, "Grinning Death's-

لقد ظل الغروتسك في عصر النهضة يعتمد على مزج الرعب بالضحك، كما في مواقف الموت المرح، فعلى قدر ما للموت من حضور قويّ في التمثيلات الغروتسكية، فإن السخرية والضحك يحضران مشتبكين به.

وفي مجال آخر ينبغي الالتفات إلى تقاطع الغروتسك مع فن الروكوكو Rococo[1]، حيث تداخل الأسلوب الزخرفي الروماني مع فن الروكوكو، الذي يعتمد الزخرفة الدقيقة في التزيين الداخلي والأثاث.

**٣. العصر القوطي والرومانسي**

تظهر في لوحة **ساتورن يلتهم أبناءه** (Saturn Devouring His Sons) (شكل ١١) لفرانسيس غويا (Francisco de Goya) (١٧٤٦- ١٨٢٨م)، ثيمة أكل لحوم البشر في لوحة سوداوية، وهي ثيمة ظهرت، كما رأينا، في مخطوطات القرون الوسطى، وإن كان أكل البشر صفة للمخلوقات الأسطورية، أو صفة ذم تستخدم لنقل هؤلاء المذمومين خارج الصفات البشرية كما جرى في تصوير التتار، فقد استُخدمت هذه الثيمة في العصر الحديث لتصوير بشر أكثر اقترابًا من المتلقي لزيادة التأثير فيه.

---

Head: Hamlet and the Vision of the Grotesque". ضمن كتاب: **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections**

(1) الروكوكو Rococo هو اتجاه فني شاع في أوروبا خلال الفترة من حوالي ١٧٣٠ إلى حوالى ١٧٨٠ يتميز بالزخارف ذات الخطوط اللولبية المنحنية والمحاكية لأشكال القواقع أو الموحية بأشكال الكهوف والمغارات، خاصة في إنجاز الأثاث والزخرفة الداخلية. وهو فن أرستقراطي فيه إفراط في الشغف بالأناقة، أسلوبًا وموضوعًا.للمزيد انظر مادة (الروكوكو) في: **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية.**

أما الروايات القوطية[1]، فمن أشهرها رواية فرانكشتاين (١٨١٨م) لماري شيلي(١٧٩٧-١٨٥١م)، فعلى الرغم من حس الخيال العلمي فيها، إلا أنها كتبت برؤية واقعية سوداوية، ويمثل المسخ الذي خلقه الطبيب فرانكنشتاين نموذجًا غروتسكيًّا كلاسيكيًّا للتشوه الخارجي والداخلي، عدا طبيعة الأثر الذي يتركه في المتلقي، وهو مزيج من التعاطف القوي والاشمئزاز الحاد[2].

وقد ظهر الغروتسك في أعمال قوطية أخرى عند آن رادكليف (Ann Radcliffe) (١٧٦٤- ١٨٢٣م) وجين أوستن (Jane Austen) (١٧٧٥-١٨١٧م) وإدجار ألان بو (Edgar Allan Poe) (١٨٠٩-١٨٤٩م) وإيميلي برونتي (Emily Bronte)

---

(1) تزامنت الروايات القوطية مع حركة إحياء الفن القوطي في إنجلترا، وقد استمرت من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين، انظر مادة (إحياء الفن القوطي) في: **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية**. والرواية القوطية اصطلاح لم يعرف إلا في القرن الثامن عشر، ورواية **حصن أوترانتو** بمنزلة الميلاد الرسمي لفن الرواية القوطية، وهي تدور حول أحداث رومانسية تنتمي إلى عالم ما فوق الطبيعة، ومن الملامح الفنية المميزة للرواية القوطية، المسحة الرومانسية التي تغلب على مضمونها الغارق في الروحانية الأثيرية البعيدة عن كل الماديات، والتي تغلف شكلها الفني، وتعتمد موضوعاتها على الأشباح والرؤى فوق الطبيعية، وهي بذلك تمزج الرومانسية بالرعب، وتحتوي على عناصر ميلودرامية بارزة وخاصة أنها لا تلتزم بالاعتدال في وصف مناظر الرعب وسرد مواقف الإثارة. انظر: راغب، نبيل، **دليل الناقد الأدبي**، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١م، ص١١٢- ١١٩. وحول الرواية القوطية كسرد عجائبي: أبتر، ت. ي، **أدب الفانتازيا: مدخل إلى الواقع**، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩م، و تودوروف، ترفيتان، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م. ولفاعلية الرعب في السرد العجائبي انظر: حليفي، شعيب، **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، و حليفي، شعيب، **هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٤٥- ١٥٦.

(2). للمزيد: **Ellis**, Markman, **The History of Gothic Fiction**, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005. Heiland, Donna, **Gothic & Gender**, Blackwell Publishing, Oxford, 2004.

(١٨١٨-١٨٤٨م) وروبـــرت لـــويس ستيفنـــسن (Robert Louis Stevenson)

(١٨٥٠-١٨٩٤م) وبرام ستوكر (١٨٤٧-١٩١٢م) (Bram Stoker)[1].

وفي الحقبة الرومانسية يأخذ الغروتسك نغمة كئيبة سوداوية، ويمكننا أن نمثل هنا بالمثال الأبرز وهو رواية فيكتور هوغـــو Victor Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥م) **أحـــدب نـــوتردام** (١٨٣١م)، حيث تمثل الرؤية الحس الرومانسي للغروتسك، ويمكننا أن نلاحظ تركيب الأحدب المشوه. ومع أن الكرنفال يحضر في الرواية، إلا أنه لا يمثل الروح الكرنفالية التي تلتقي تمامًا مـــع غروتسك عصر النهضة، كما عند رابليه.

**٤. القرن العشرون**

ظهر الغروتسك في القرن العشرين في أعمـــال الـــسرياليين، مثـــل ســـلفادور دالي (Salvador Dali) (١٩٠٦- ١٩٨٩م) في لوحة **الزرافة المحترقـــة** ( The Burning

---

[1] للمزيد حول ثيمات الأدب القوطي وعلاقتها بالغروتـسك: Botting, fred, **Gothic**, Routledge, New York, 2007. Ellis, Markman, **The History of Gothic Fiction**, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005. Heiland, Donna, **Gothic & Gender**, Blackwell Publishing, Oxford, 2004. Stevens, David, **The Gothic Tradition**, Cambridge University Press, UK,2000.

Giraffe) مثلاً (شكل١٢). ويعد فرانسيس بيكون (Francis Bacon) (١٩٠٩-١٩٩٢م) أحد أهم الفنانين الذين اعتمدوا أسلوب التركيب والتشريح[1] (شكل١٣ و١٤).

وفي الأدب، ظهر الغروتسك في أعمال فرانس كافكا (Franz Kafka) (١٨٨٣-١٩٢٤م)، وتوماس مان (Thomas (Mann (١٨٧٥-١٩٥٥م)، ووليام فولكنر (William Faulkner) (١٨٩٧-١٩٦٢م) وغونتر غراس (Gunter Grass) (١٩٢٧-م)، وتوني موريسون (Toni Morrison) (١٩٣١-م). والمثال الأبرز هو روايات الواقعية السحرية في أميركا الجنوبية، التي دُرِست غروتسكيًّا على نحو واسع، مثل أعمال غابريل غارسيا ماركيز (Gabriel Garcia Marquez) (١٩٢٧-م)، وماريو فارغاس ليوسا (Mario Vargas Liosa) (١٩٣٦-م) وإيزابيل الليندي (Isabel Allende) (١٩٤٢-م). ويظهر الغروتسك في هذه الأعمال ضمن أبعاد مختلفة؛ في الاستراتيجيات، والثيمات، واللغة الصادمة وفي المجازات والتشبيهات، وفي التقنيات.

وفي المسرح ظهر ما يسمى بمسرح الغروتسك، وهو يتناول موضوعات الانحطاط، ويستخدم الثيمات الغروتسكية التي تتجاوز الموضوعات إلى متطلبات العرض المسرحي[2].

---

[1] للمزيد: Yates, Wilson, "Francis Bacon: The Iconography of Crucifixion, Grotesque Imagery, and Religious Meaning" ضمن كتاب: **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections**.

[2] للمزيد: Fearnow, Mark, **The American Stage and The Great Depression: A Cultural History of The Grotesque**, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
Remshardt, Ralf E, **Staging the Savage God: The grotesque in Performance**, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2004.

أما في السينما، فقد استوحيت تم استيحاء العديد من التنويعات الغروتسكية والغروتسكية-القوطية مثل: آكلي لحوم البشر ومصاصي الدماء والرومبي. ويمكن النظر إلى شخصية د. هانيبال لكتر في فيلم **صمت الحملان** (Silence of the Lamps) (١٩٩١م)، التي جسدها أنطوني هوبكنز، بوصفها شخصية غروتسكية بامتياز، حيث تقوم على مبدأ الإرعاب النفسي في تركيب شخصية عالية الثقافة وآكلة لحوم البشر. من أحد أكثر المشاهد غروتسكية مشهد تمثيل د. لكتر بجثة حارس الزنزانة وتعليقها على هيئة تمثال النصر المعروف (Winged Victory of Samothrace)، ومشهد آخر حين يبدو مندمجًا بالموسيقى الكلاسيكية وفمه ويده ملطخان بدم الحارس بعد أن صرعه[١].

بالطبع، لا يمكن القول إن صانعي السينما قد تعمدوا أو تبنوا الرؤية الغروتسكية، بل لا يطلق على هذه النتاجات مصطلح غروتسك، ولكن ذلك لا ينفي صلتها الواضحة به، وذلك تبعًا لانتقال الأفكار العجائبية إلى مستوى تبدو فيه أكثر إلفًا وشعبية[٢]. ويرى جيوفري جالت هارفام (Geoffrey Galt Harpham) أن من الصعب الإحاطة بالغروتسك وأشكاله في القرن

---

[1] للمزيد: Metcalf, Greg, "The soul In THE meatsuit: Ivan Albright, Hannibal Lacter and The Body Grotesque"، ضمن كتاب: Meyer, Michael J, and other, **Literature and the Grotesque**, Rodopi, Atlanta, 1995.

[2] حول هذه الفكرة انظر: جيمسن، فريدريك، "ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي"، ضمن كتاب: بروكر، بيتر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥م.

والسريالية والواقعية السحرية والعجائبية. إن الغروتسك بوصفه شكلاً فنيًا يتقاطع مع التيارات الأدبية، وهو أشبه بقالب مرن يمكن تشكيله لخدمة الرؤية الفنية دون أن يفقد جوهره الشكلي. وإذا كان الغروتسك، في الفنون، يعتمد على التنافر والتضخيم والتشريح والشذوذ، وعلى تشكيل المخلوقات، ضمن الشروط الغروتسكية، فإنه، في الأدب، يغدو أكثر اتساعًا، ليشمل صناعة المواقف والرؤى التي توجد استراتيجياتها وتقنياتها الغروتسكية الخاصة.

وبعد هذا التحديد الأولي، نخلص إلى أن الغروتسك ليس شكلاً واحدًا ثابتًا، فغروتسك رافاييل ليس هو غروتسك بوش، وليس هو غروتسك بيكون بطبيعة الحال، فهو خاضع لحمولات الثقافة التي ينتمي إليها، وخاضع لمخيلة المبدع وآليات اشتغالها تصويريًا. ويسهل تحديد الغروتسك حينما يكون في شكله التركيبي، ولكن حين يصبح أكثر عمقاً فإن بالإمكان اكتشافه في المساحات التي يظهر فيها التعارض بصورة فجة وصادمة.

أما بالنسبة للمتلقي، فيبدو أن الثابت هو أن الغروتسك يستهدف إحداث "الصدمة" عنده، كأول استجابة، لكن هذه الصدمة لا تأخذ شكلاً واحداً ولا درجة واحدة، فبعدها تُستدعى مشاعر متضاربة مثل الانجذاب والاشمئزاز والاستفزاز والتشوش والمرح والرعب، وكلها مشاعر يستدعيها الغروتسك ويخلطها في آن واحد بدرجات مختلفة، حسب رؤية المبدع وطبيعة التشكيل، وكلما بلغ درجة متطرفة في تضارب هذه المشاعر كلما كان أكثر فنية. وفي الأدب فإن التلقي يظهر على مستويات متعددة، الشعور بالصدمة، وإثارة الفزع والاشمئزاز والمشاعر المتضارب، وإرباك المتلقي ما بين تعاطفه مع الشخصية أو إعجابه بها أو كراهيتها.

العشرين؛ لأنه قد تغلغل في كل مظاهر الحياة، لدرجة تفوق المخيلة، وليس أدل على ذلك من أن صمام القلب الإنساني صار يمكن استبداله بصمام قلب خنزير[1].

كما رأينا فقد استعار الأدب فن الغروتسك من الرسم، ولكن، يبدو وكأن الأدب استعار مبادئه، ثم أخضعه لتطويراته الخاصة عبر القرون، فـ"لكل فن من الفنون المختلفة، الفنون التشكيلية، الأدب، الموسيقى، تطوره الفردي، وهي تختلف بتوقيتها وبالعناصر المختلفة الداخلة في تركيبها. ولا ريب في أن هذه الفنون على صلة دائمة بعضها ببعض الآخر، غير أن هذه الصلات ليست تأثيرات تبدأ من نقطة معينة ثم تحدد تطور بقية الفنون؛ فيجب أن نتصورها بدلاً من ذلك على أنها مخطط معقد من صلات ديالكتيكية تعمل من طرفيها، من فن إلى آخر والعكس بالعكس، وقد تنقلب هذه التأثيرات انقلابًا تامًّا ضمن الفن الذي دخلت فيه"[2]، وهذا ما حدث مع الغروتسك، فقد انتقل من أساسه التجميلي، ليكون ذا غاية قبحية.

يمكن القول مما سبق، إن الغروتسك هو فن في تشكيل المخلوقات العجائبية، فهو يتجه دائمًا نحو خلق المخلوقات "الحية"، وليس الأمكنة أو الجمادات مثلاً، إلا إذا حضر الغروتسك كهامش تزييني يحتوي على مخلوق حي. وهو مختلف عن تشكيل "الوحوش"، لأن الغروتسك يشترط تركيب عناصر من حقول مختلفة، فيما صناعة الوحوش لا تشترط ذلك.

والغروتسك سيحمل فلسفة وأيديولوجيا كما سيظهر عند باختين. وهو مرتبط تاريخيًّا بالضحك الأسود والهزل والسخرية والمحاكاة الساخرة وتشخيص الموت والكاريكاتيرية والعبثية

---

(1) انظر: **On The Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**، صxix.

(2) ويليك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، (د. ن) ١٩٧٢م.

## ثالثاً: القبح الغروتسكي

لقد عرفنا الغروتسك بأنه، في أصله وأغلبه، فن تشكيل المخلوقات العجائبية على نحـــو متطرف، لكننا نلاحظ، عند استخدام تقنيات مثل تركيب عناصر مـــن مخلوقـــات مختلفـــة، أو استخدام التشويه المبالغ فيه، أنه كثيرًا ما يصار إلى تشكيل مخلوق قبيح على نحو صادم ومنفّر.

وعلى الرغم من أن القبح سمة مهمة للغروتسك، أو كما قال هارفام "هو أدنى مـــا تم التعارف عليه من خصائص الغروتسك"[1]، إلا أن علينا الانتباه إلى أن ليس كل غروتسك قبيح، ولا كل قبيح غروتسك، إلا إن كان يُشكَّل -أعني القبيح- على نحو حي، وباستخدام التقنيات الغروتسكية. بل إننا بالرجوع إلى الأصل الأول للغروتسك في قصر نيرون، نجد أنه كان مصنوعًا لغايات تجميلية، وإن كان عجائبيا، إلا أنه ليس بالإمكان إطلاق صفة القبح عليه بأي حال مـــن الأحوال. ومن جهة أخرى فإن الجمال هو شكل غروتسكي كما يرى بودلير[٢]، وذلك حـــين يكون بمنزلة قناع لمشوه داخلي. وهنا ينبغي أن نشير إلى أن الأقنعة حاضرة منذ الأصل الروماني وحتى الكرنفال.

لكن الغروتسك يقع في المنطقة بين القبح والفن، وهي منطقة مربكة أساســاً، فـــنحن "دائماً ندعي أن كل ما هو جميل فهو فن، وأن كل ما هو فن فهو جميل، وأن ما ليس بجميل فهو

---

(1) انظـر: **On The Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**، صxviii.

(2) انظـر: Swain, Virginia E, **Grotesque Figures**, The johns Hopkins University Press, Maryland, 2004، ص١٩.

ليس بفن، ويتبع ذلك أن القبح إنما هو جحود بالفن، وأن هذه التحقيقات عن الفن والجمـــال، تعتبر قائمة في قاع الصعوبات التي تعترض طريق تقديرنا للفن"[١].

والإشكالية في الفهم الجمالي تظهر "عندما يضطر الناس إلى النظر إلى بعض الموضوعات على أنها قبيحة وذات قيمة استطيقية في نفس الآن. فهم يجدون أن بعض الأشياء ليست جميلـة بأي معنى مألوف، ولكنها مع ذلك طريفة أو تجذب الانتباه.. ولكن إذا كان مـــدلول "القيمـة الاستطيقية" يشتمل على الفن القبيح، فعندئذ لا يكون القبح (مضادًّا) للجمال بمعناه العام، بـل يكون نوعًا من أنواعه. كما أنه ليس (مضادًّا) للجمال بمعناه الضيق، إذ أنهما صنوان، من حيث هما نوعان، ضمن أنواع أخرى، للقيمة الاستطيقية.. إن الحديث عن (القبح) بوصفه نوعًا مـــن الجمال، أو صنوًا للجمال، له وقع غير مألوف على الآذان"[٢].

إذن، فالغروتسك يحمل صفة غير المألوف في الذائقة الجمالية الكلاسيكية، أو هو بمثابة حامل لقيم جمالية "مختلفة".

لكن القبح في الغروتسك ليس مجرد قيمة شكلية تتعاطى مع ثنائية (الخير – الشر) على نحو مسطح وقاطع، فليس القبيح شريرًا ولا الجميل خيرًا في الغروتسك، بل هو حامـــل لرؤيـــة هجائية في الغالب.

---

(1) انظر: حسن، حسن محمد، **الأصول الجمالية للفن الحديث**، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٥م، ص١٥٠.

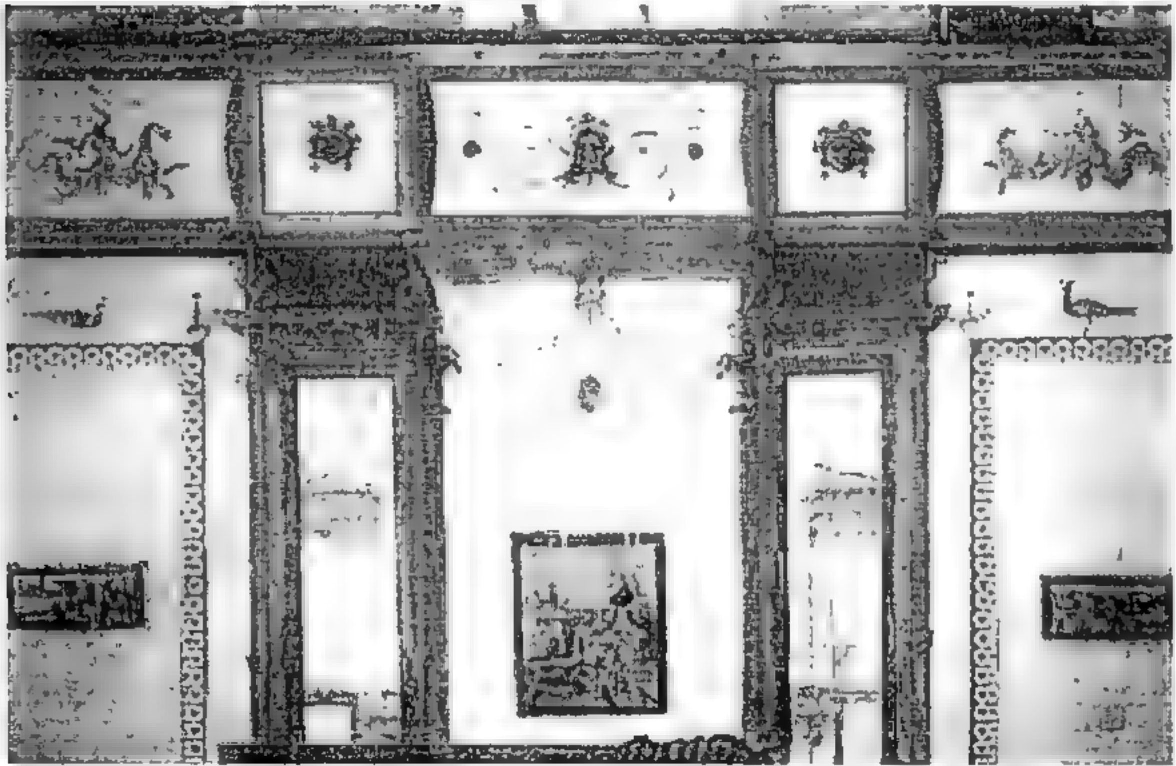
(2) ستولنيتز، جيروم، **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنـــشر، ط١، ١٩٨٤م، ص٤٠٦-٤٠٧.



شكل (١)

قصر نيرون الذهبي، إيطاليا

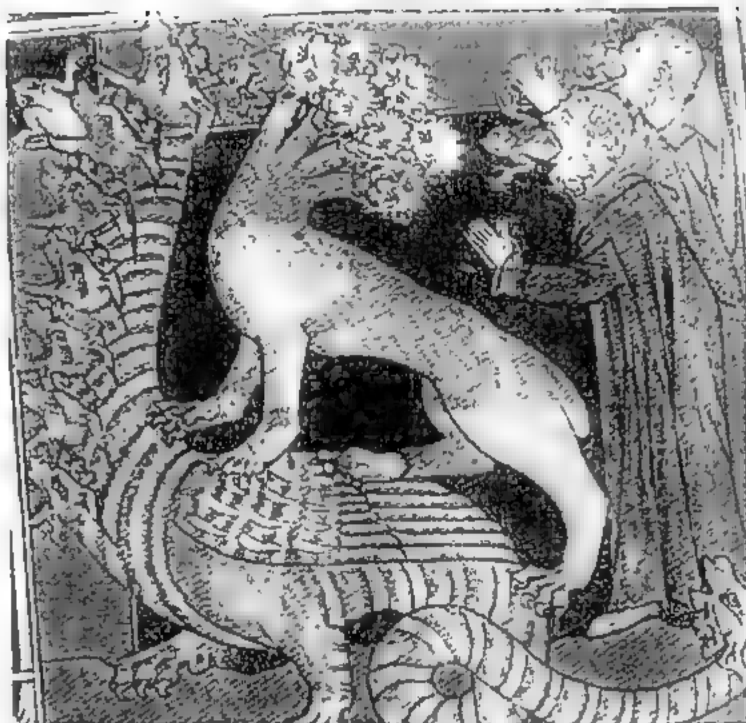
**The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections**



شكل (٢)

قصر نيرون الذهبي، إيطاليا

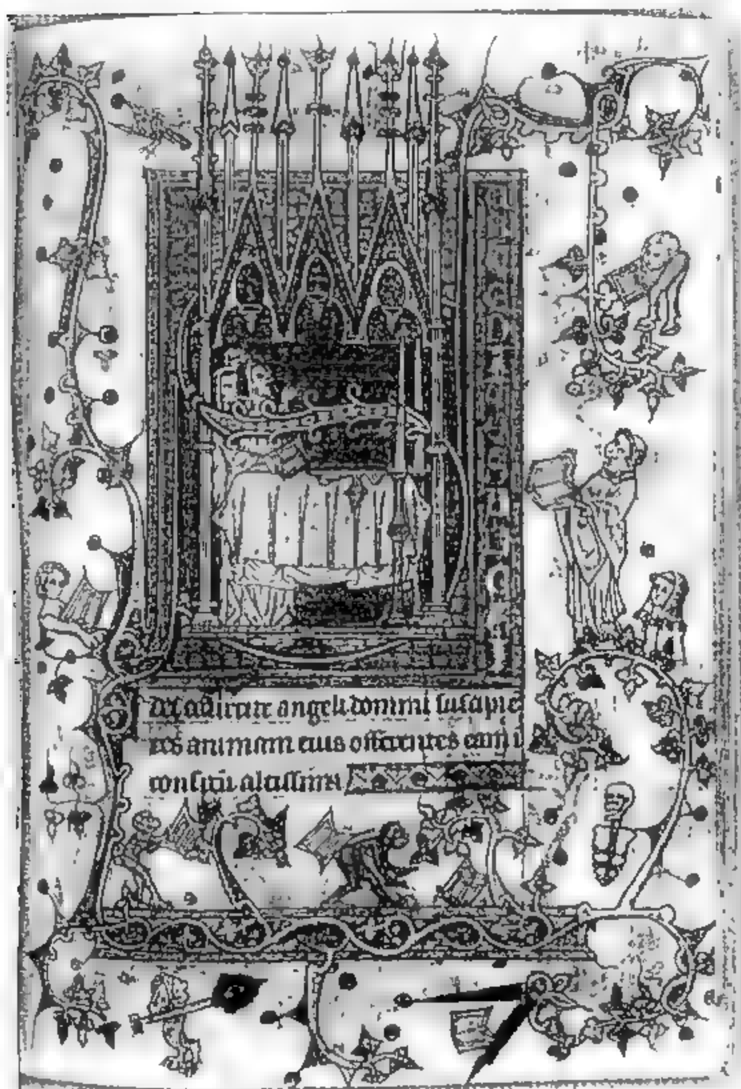
www.abcgallery.com

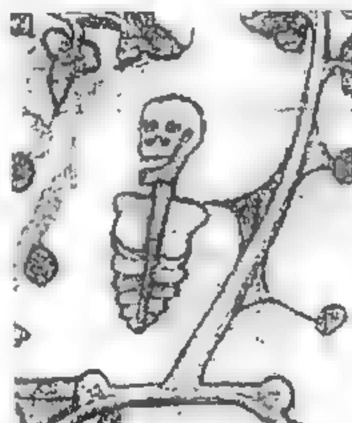


شكل (٣)

سفر الرؤيا، مخطوط انجليزي، القرن الرابع عشر

Monsters & Grotesque in Medieval Manuscripts







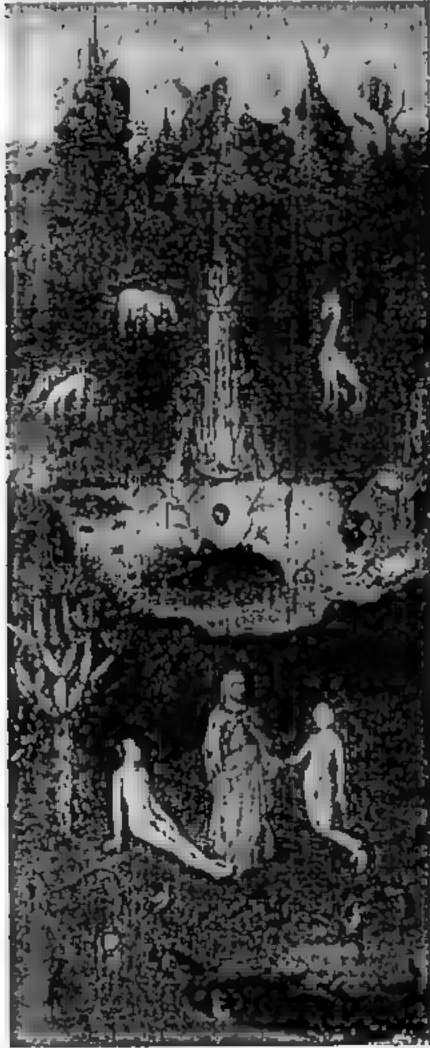
شكل (٤)

كتاب الساعات، مخطوط فرنسي، القرن الرابع عشر

**Monsters & Grotesque in Medieval Manuscripts**

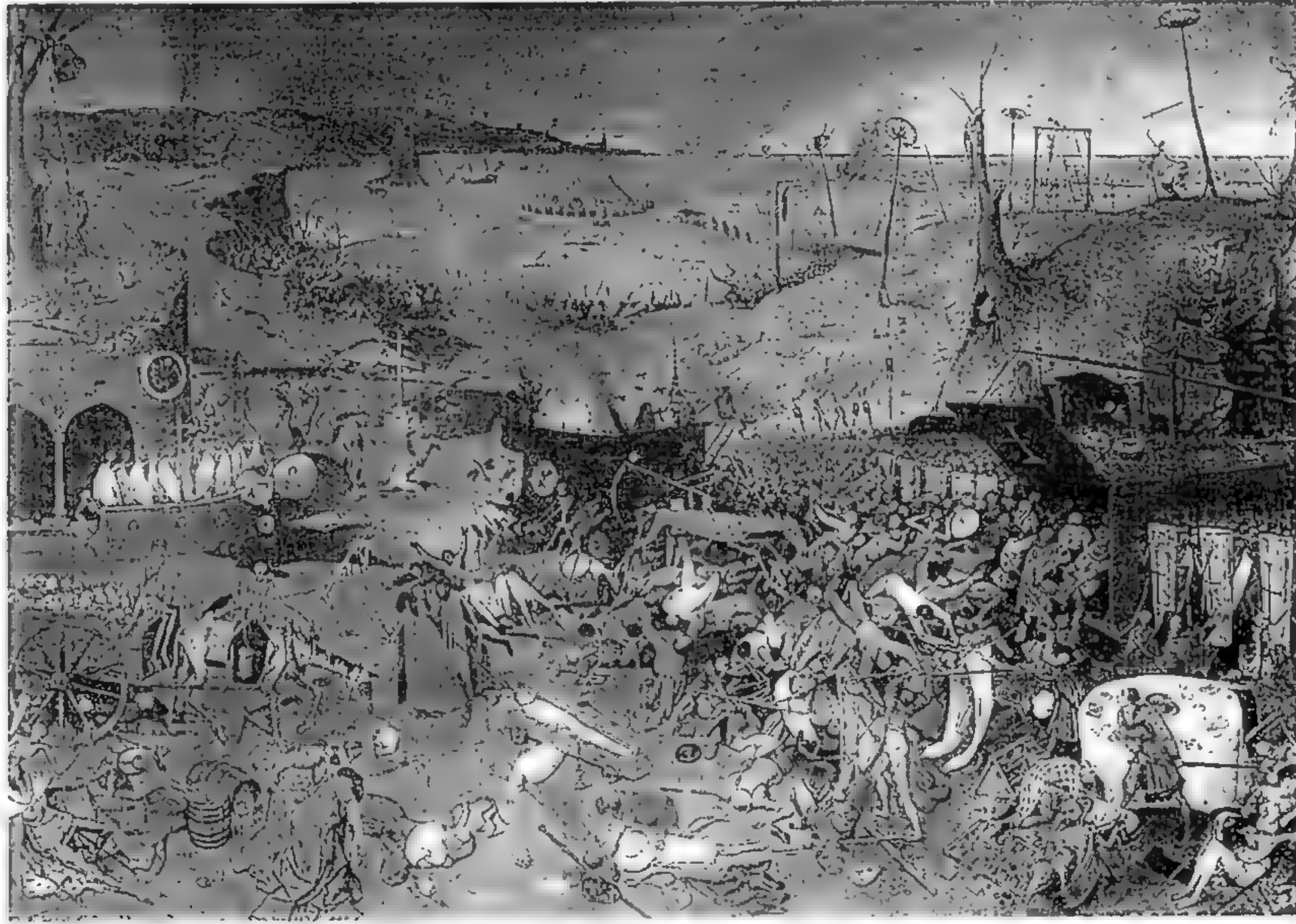






شکل ( )

هیرونیموس بوش، جنة اللذات www.hieronymus-bosch.org



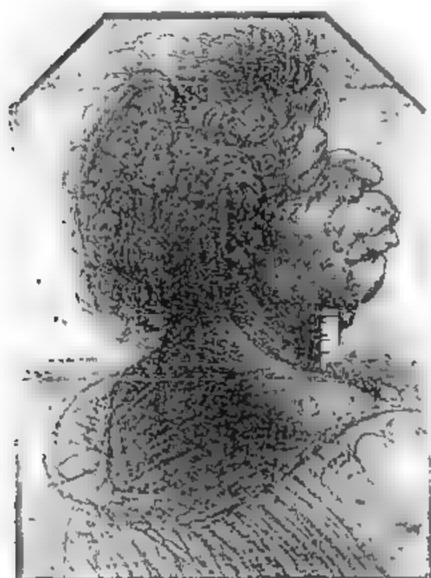
شكل ( )

بيتر بروجل، انتصار الموت www.artrenewal.net

شكل (    )
مايكل أنجلو، رؤوس غروتسكيه
www.artrenewal.net







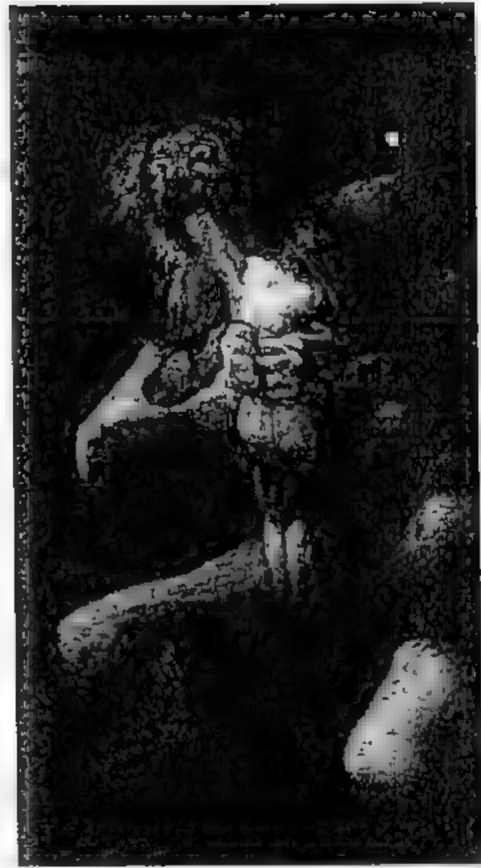
شكل (    )
دافنشي، رأس غروتيسكي
www.artrenewal.net



شكل (    )
دافنشي، غروتسك
www.artrenewal.net

شكل (    )
رافاييل، لوجيا
الفاتيكان
www.abcgall
ery.com





شكل ( )

غويا، ساتورن يلتهم أبناءه

www.artrenewal.net



شكل ( )

دالي، الزرافة المحترقة

www.abcgallery.com



شكل ( )

بيكون

www.abcgallery.com



شكل ( )

بيكون

www.abcgallery.com

## الفصل الثاني

# الغروتسك في النظريات النقدية

يرى جون ديوي أن الأعمال الفنية، التي لا تتلاءم مع التحديدات القائمة أو التقسيمات الجاهزة للفنون، هي "كمثل البدع الدينية (أو الهرطقات) في علم اللاهوت"[١]. والغروتسك فن يصطدم بالذوق القائم على المعايير الجمالية الكلاسيكية، لذا فمنذ أول ظهور له وهناك العديد من النظريات التي تحاول تفسيره، منطلقة في الغالب من المصطلح وتاريخه ودلالته، متتبعةً تجلياته في الفن والأدب على وجه الخصوص. لكن تفسيرات الغروتسك تخضع للحقل وللزمن، فتفسير ظهوره في المخطوطات الدينية القروسطية ليس هو تفسيره في الأدب الحديث، أو في الهندسة المعمارية، فلكل حقل وزمن تفسير خاص به. لذا سنشير هنا إلى أربع دراسات، عُدَّت أهم ما كُتِب في نظريات الغروتسك الأدبية في العصر الحديث، وهي نظريات ولفغانغ كيسر، وميخائيل باختين، وجيوفري جالت هارفام.

---

(1) ديوي، جون، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣م، ص٣٨١.

## أولاً: ولفغانغ كيسر

تمثل دراسة ولفغانغ كيسر (Wolfgang Kayser,) "الغروتسك في الفن والأدب" (The Grotesque in Art and Literature) (١٩٥٧م) دراسة مفصلية في تاريخ دراسات الغروتسك، فمعظم الدراسات اللاحقة تأخذ معالجة كيسر بعين الاعتبار[1]، وتنطلق منها.

تنطوي دراسة كيسر على شبه تحقيب لتطور الغروتسك، فبعد تحليله لتاريخ اللفظة التركيبي في أول ظهورها في القرن الخامس عشر، يبوّب كيسر فصول الدراسة زمانيًّا، حيث يدرس تجليات الغروتسك في عصر النهضة، ثم في عصر الرومانسية، وفي القرن التاسع عشر، ثم القرن العشرين. وهو في كل عصر يدرس الغروتسك بالدرجة الأولى في حقلين هما السرد والرسم.

يستعين كيسر في معالجته لغروتسك عصر النهضة بكريستوف مارتن ڤيلاند (Cristoph Martin Wieland)، من خلال دراسة فن الكاريكاتير بوصفه فنًّا غروتسكيًّا. يرى كيسر أن ڤيلاند فرّق بين ثلاثة أنماط من الكاريكاتير؛ الأول هو الكاريكاتير الحقيقي، حيث يعيد الرسام إنتاج التشوهات الطبيعية كما وجدها، الثاني هو كاريكاتير مبالغ فيه، حيث يقوم الرسام لسبب أو لآخر بتضخيم تشوه الموضوع دون أن يفقد مشابهته للأصل، أما النمط الثالث فهو كاريكاتير خيالي خالص أو هو الغروتسك، حيث يتجاهل الرسام إمكانية

---

(1) Yates, Wilson, "An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations"، ضمن كتاب: **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections**، ص١٤.

عقد صلة مشابهة بين الواقع وما ينتجه ويطلق العنان لمخيلته، ويأتي ببروجيل مثالاً على ذلك[١].

ومن هنا يطوّر كيسر نظريته ابتداءً من النقطة التي اتفق حولها مع يولاند، في أن الغروتسك هو نتاج "مخيلة جامحة"[٢]، أو هو "أحلام الرسامين"[٣]، كما عرّفه إيطاليو عصر النهضة، غير أن جوهر الغروتسك هو المشاعر المتضاربة التي يثيرها الرسام عند المتلقي، وهو مزيج المفاجأة والرعب والاستمتاع[٤].

ويرى كيسر أن ثمة مخلوقات ترتبط مباشرة بعالم الغروتسك، سواء أكانت مخلوقات متخيلة أم حقيقية، منها: الشياطين، الثعابين، البوم، الضفادع، العناكب، الزواحف الليلية والهوام، لكن الحيوان الأكثر إثارة هو الخفاش، نظرًا لغرابة عاداته التي تكمل الهيئة المريبة لهذا "المخلوق الشبحي" كما يطلق عليه كيسر، فهو حيوان الغبار، شديد الحذق، ويتميز بظهوره الخاطف لمص دم الحيوانات النائمة. بل إنه غريب حتى في هيئة نومه، فأجنحته تغطيه مثل معطف وهو معلق ورأسه لأسفل، وهو أقرب لشيء جامد منه إلى حيوان حي[٥].

أيضًا، عند كيسر هناك موتيفات لتشخيص الغروتسك تتضمن كل الأدوات التي تؤشر على الحياة الخطرة، فعند بوش كان ثمة تركيب للأعضاء من حقول مختلفة، وفي الحياة المعاصرة هناك موضوعات أخرى، فالطائرة تشبه التنين إذا ما نظرنا إليها من زاوية رؤية الإنسان القديم،

---

(1) انظر: **The Grotesque in Art and Literature**، ص٣٠.

(2) المرجع نفسه، ص٣١.

(3) المرجع نفسه، ص٣١.

(4) انظر: المرجع نفسه، ص٣١.

(5) انظر: المرجع نفسه، ص١٨١- ١٨٢.

والآلات الحديثة تمثل مجالاً واسعًا لابتكار مخلوقات غروتسكية منها ذات حس شيطاني، عدا أن الأجساد البشرية يعاد إنتاجها في الغروتسك كالدمى المتحجرة، أو الدمى التي تتحرك بواسطة الخيوط، ووجوه هؤلاء أشبه بالأقنعة، والقناع هو موتيف ظهر منذ الغروتسك الزخرفي، وظل شائعًا حتى العصر الحديث. وخلف القناع، بحسب تعبير كيسر، الجمجمة المبتسمة، والهيكل العظمي الراقص، وحولها أدوات التعذيب المستخدمة على مر العصور. كل تلك الموضوعات تمثل قاموسًا خاصًّا يدل على الغروتسك كما يرى كيسر[١].

يرى ويلسون واتس أن هناك أربعة محاور مركزية في نظرية كيسر: أولاً أن الغروتسك هو عالم مستغرَب (estranged world)، ثانيًا أن الغروتسك يظهر بوصفه تعبيرًا عن القوى المبهمة غير المفسرة، ثالثًا أن الغروتسك هو اللعب مع العبث (absurd)، رابعاً أن عملية خلق الغروتسك هي محاولة لاستحضار القوى والمظاهر الشيطانية للعالم وقهرها[٢].

ويرى كيسر أن طبيعة الغروتسك تكمن في التعاطي مع العالم كعالم مستغرب، بمعنى أن ما هو معروف وطبيعي لنا يتحول ليغدو، فجأة، غريبًا ومشؤومًا، وحينها لا تجدي المعايير المنطقية التي يتعاطى وفقها العقل البشري نفعًا لتفسير ما يحدث في العالم؛ لذا فإن العيش فيه يرعبنا، ونشعر بأننا لم نعد قادرين على مواصلة العيش في هذا العالم المتحول عما ألفنا، بناء على هذا –كما يرى كيسر– فإن "الغروتسك يتعاطى مع الخوف من الحياة أكثر من الخوف من

---

(1) انظر: **The Grotesque in Art and Literature**، ص١٨٣- ١٨٤.

(2) انظر: Yates, Wilson, "An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations"، ضمن كتاب: **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections**، ص١٧.

الموت"[١]. لقد كانت عملية خلق الغروتسك حسب كيسر منذ عصر النهضة تنطوي على أبعاد متعددة: تركيب من حقول متعارف على أنها منفصلة، إبطال التوازن، فقدان الهوية، تدمير الحجم والشكل الطبيعي للأشياء، تدمير الشخصية، تشظي النظام التاريخي للأشياء[٢].

أما القوى التي تعمل على تغريب العالم، فهي قوى غير مفسَّرة عند كيسر، ولا يمكن إرجاعها للنظام الكوني، وإن كان بالإمكان تفسيرها فإن الغروتسك يفقد جوهره[٣]، ولعل كيسر هنا يعني الغموض المحرك لحالة الرعب كاستقبال للغروتسك.

ويرى كيسر أن محاولة تعريف الذات وسط العالم المستغرب هو عبث[٤]، وهذا هو الفرق -كما يرى- بين الغروتسك والتراجيديا، إذ يمكن التماس المعنى العميق لعبثية القدر في التراجيديا الإغريقية، أو موضوع عظمة البطل التراجيدي التي تظهر من خلال المعاناة. أما مبدع الغروتسك "فلا ينبغي له، وليس بمقدوره، اقتراح معنى"[٥]. وعلى هذا فإن الغروتسك في شقه العجائبي والهجائي يشتغل على الضحك/الهزل كوسيلة إرعاب (مثل الضحك الشيطاني) من جهة، وكوسيلة للهزء من الظلام والقوى الشيطانية ومحاربتها من جهة أخرى، هذا الهزء هو استحضار لها ومحاولة لدحرها في آن واحد[٦].

---

(1) **The Grotesque in Art and literature**، ص١٨٥ .

(2) انظر: المرجع نفسه، ص١٨٥ .

(3) انظر: المرجع نفسه، ص١٨٥ .

(4) للعلاقة بين العبث والاغتراب انظر مصطلح (اللا معقول) في: مجموعة مؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م، مجلد ٢.

(5) **The Grotesque in Art and literature**، ص١٨٦ .

(6) المرجع نفسه، ص١٨٧-١٨٩ .

إن نظرية كيسر تحاول تتبع فنيات صناعة الغروتسك، والحفر تحت تشكلات هذه الصناعة وكيفيات تلقيها، كما أشار هو في مراحله الثلاث: العمل الفني والخلق والتلقي، غير أن أطروحته ترجع العملية في أحيان كثيرة إلى اللامفسَّر واللامدرك عند المبدع وأحلامه وأحلام يقظته ورؤيته للعالم. إن نظرية كيسر ليست مبهمة في ذاتها، فهي تعيد تفسير الغروتسك إلى الإبهام الظلامي؛ لذا فإن الغروتسك يبدو في مجموع نظريته تصويرًا ظلاميًّا لرؤية موحشة وجامحة حول العالم. ومما يؤخذ على كيسر في معالجته للغروتسك أنه لم يراع التغيرات والفروقات التي شملت الغروتسك زمانيًّا، وإنما سحب النغمة المشؤومة على كل العصور.

**ثانيًا: ميخائيل باختين**

يعد ميخائيل باختين(Mikhail Bakhtin) (١٨٩٥-١٩٧٥م) المنظّر الرئيسي الثاني للغروتسك ، ولفهم نظريته في الغروتسك يرى واتس أن من الضروري فهم المحاور الرئيسية في نظرية باختين الأدبية، وبالأخص ملاحظة الحيز الذي شغلته قضية اللغة والحوار عنده؛ فقد قارب باختين الأدب على أنه يقدم تبصرًا في الخبرة الإنسانية، من خلال اللغة التي تكشف عن تجارب المجتمع واعتقاداته، وعلى وجه الخصوص اعتنى بالحوار، فاللغة التي نستخدمها ليست كاملة ونهائية، ولكنها قابلة للتعديل والتفسير ضمن عملية متطورة لـ"الحوار" (Dialogue). أما عدو الحوار فهو الحوار الداخلي (Monologue)، ففي حين يخلق الحوار عالمًا مفتوحًا، قابلاً للحركة والتعبير والتبادل والتغيير، فإن الحوار الداخلي هو إقرار بسلطة الآخر القامعة، وتعبير عن تقييد الذات وإحساسها بالإقصاء والتهميش في ظل هذا الآخر. ففهم الحوار عند

باختين معادل لفهمه للغة، فهو يرى أن الناس يحملون في حوارهم ولغتهم عالمًا اجتماعيًّا معقدًا، هو ما يشكل ذواتهم، وبذلك فإن الفرد لا يمكنه أبدًا أن يخلق خطابًا منفصلاً عن سياقه الاجتماعي؛ لأن عالم المجتمع الأكبر الظاهر في الخطاب الفردي على نحو جزئي هو ما يقيد ماهية الفرد ضمن سلطة العالم الأكبر، ويلغيها[1].

ويرى باختين، في دراسته عن المتكلم في الرواية، أن المتكلم أساسًا: "فرد اجتماعي، ملموس، ومحدد تاريخيًّا، وخطابه لغة اجتماعية (ولو أنها ما تزال جنينية) وليس لهجة فردية"[2]، على ذلك فإن باختين يرى أن الإنسان في العالم الحديث هو ضحية الثقافة البرجوازية، وهو ذرة في التكوين المجتمعي الكلي، الذي يعزل الذات ويلغيها، وهو تمثيل الآخر، مجسدًا لسلطته وقيمه. أما الاستبدادية والتراتبية فهي نماذج أُقرَّت وثُبِّتت بواسطة الثقافة الرسمية؛ لذا كان باختين يحاول أن يعطي وصفة لخلق عالم يقدم طريقة أخرى لفهم الكينونة والسماح لها بتمثيل ذاتها، لا الآخر المجتمعي، أي طريقة تعتمد المشاركة بدل التمثيل، والحوار عوض الحوار الداخلي، والمساواة بدل التراتبية، والجسد الكامل في مشاركته العالم الطبيعي/المادي بدلاً من تجريده من خصائصه

---

[1] للغة والحوار عند باختين انظر: وانس Yates, Wilson, "An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations" ضمن كتاب: **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections** ص٢٠-٢١.

[2] باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص١٠٢.

الإنسانية. لذا يأتي الغروتسك بوصفه حاملاً لرؤية ثورية في فهم العالم فهمًا يقوم على الحوار والمشاركة بدلاً من قوانين الثقافة البرجوازية والاستبدادية[١].

لقد عالج باختين الغروتسك في ثلاث دراسات أدبية: الكلمة في الرواية (Discourse in the Novel)، إشكالات شعرية ديستوفسكي (Problems of Doestoevsky's Poetics)، ورابليه وعالمه (Rabelais and his World)[٢]. والعمل الأخير بالذات هو الذي ترجع إليه دراسات الغروتسك، وفيه "طور نظريته للجسد الكرنفالي وواقعية الغروتسك"[٣].

يؤسس[٤] باختين في **شعرية ديستوفسكي** لما سماه "الروح الكرنفالية" (The Spirit of Carnival). في البدء يعلن باختين أن الكرنفال "ليس ظاهرة أدبية. إنه شكل تمثيلي

---

(1) انظر: "An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations" ضمن كتاب: **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections**، ٢٠-٢٢.

(2) لقد ترجم كتاب باختين الأول إلى **الكلمة في الرواية**، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م، والثاني إلى: **شعرية ديستوفسكي** تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، أما كتابه الثالث **Rablais and his World** فلم يترجم، غير أننا نجد فصلاً لدراسة باختين عن رواية رابليه "غرغنتوا وبنتغروبل" في مقالة بعنوان: "الزمكان عند رابليه" ضمن كتاب: **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠م . وعلينا الإشارة إلى أن لفظة "غروتسك" لم ترد في الترجمات العربية لكتب باختين على حد علمنا.

(3) "An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations" ضمن كتاب: **The The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections Grotesque in Art and literature: Theological Reflections**، ص٢٢.

(4) يذكر تودروف أن كتاب باختين عن دستويفسكي قد نشر أول مرة عام ١٩٢٩م، وأن كتابه عن رابليه أنجز عام ١٩٤٠م، ولكنه يرى أن كتاب باختين عن رابليه: "يمكن اعتباره توسيعًا للقسم الثاني من كتابه عن دستويفسكي (أو العكس –وهذه هي الحقيقة– يمكن

توفيقي ذو طبيعة شعائرية، وهذا الشكل معقد حدًّا، ومتنوع، يمتلك إلى جانب أساسه الكرنفالي العام مختلف النسخ والظلال تبعًا لاختلاف العصور، والشعوب، والاحتفالات ذاتها"[١]، وهو يرى أن تفصيلات ما يجري في الكرنفال من شعائر وأشكال رمزية هي عبارة عن "لغة، يصعب ترجمتها كلاميًّا، لكنها تُنقل إلى لغة الأدب التي تربطها بها صلة الصور الفنية"[٢].

إن قيمة الكرنفال عند باختين تكمن في أن الناس لا يشاهدون الكرنفال لا يشاهده الناس، بل يعيشون فيه، وهو "حياة خرجت عن خطها الاعتيادي، إنها في حدود معينة حياة مقلوبة وعالم معكوس"[٣]. وفي هذا يقرر باختين أربعة مفاهيم كرنفالية؛ الأول: روح الاتصال الحر البعيد عن الكلفة، حيث تلغى في الكرنفال الأنظمة التراتبية، ومن ثم تسقط حواجز الرتب التي لا يمكن اختراقها في الحياة العادية، ويقيم الناس فيما بينهم صلات حرة بعيدة عن الكلفة. ويتصل به المفهوم الثاني وهو غرابة الأطوار[٤] (Eccentricity)، حينما يسمح نمط الاتصال البعيد عن الكلفة للإنسان بأن يتحرر في تصرفه وكلامه من أي سلطة من أشكال التراتبية، وهو

---

لهذا القسم أن يبدو وكأنه تكثيف للكتاب عن رابليه"، تودوروف، ترفيتان، نقد النقد، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص ٧٣.

(1) شعرية دوستويفسكي، ص١٧٨.

(2) المرجع نفسه، ص١٧٨.

(3) المرجع نفسه، ص١٧٩.

(4) تُرجم المفهوم الثاني في شعرية ديستوفسكي إلى "التوفيقية" ولكننا فضلنا ترجمته إلى "غرابة الأطوار" لأنها تبدو في رأينا أقرب إلى المقصود بالمفهوم، حيث أن مصطلح "التوفيقية" يفترض به أن يشير إلى التوفيق بين قسمين مختلفين؛ لكن داخل سياق النص المترجم لا يبدو واضحاً ما هما القسمان المختلفان، أما مصطلح "غرابة الأطوار" فهو يشير إلى ما يمكن أن يتصوره من هو خارج الكرنفال لمن يمارسون الطقوس الكرنفالية.

ما يبدو غريبًا خارج حياة الكرنفال. أما المفهوم الثالث فهو عدم التكافؤ، حيث يقرب الكرنفال كل المتعارضات؛ المقدس والمدنس، السامي والوضيع، العظيم والتافه، الحكيم والبليد.. إلخ. والمفهوم الرابع هو مفهوم التدنيس، الذي يظهر في التجديفات والتحقير وأشكال المحاكاة الساخرة للنصوص المقدسة[1].

هذه المفاهيم ليست مجرد آراء، وإنما هي ممارسات شعائرية ملموسة، وقد استطاعت الدخول إلى الأدب على امتداد آلاف السنين، والكرنفال "ذو طبيعة وظيفية، وليس ذا طبيعة جوهرية. إنه لا يسبغ صفة المطلق على أي شيء، وإنما يعلن النسبية المرحة لكل شيء"[2]. ولهذا فإن طقس التتويج ونزع التاج جرى نقلهما أكثر من سواهما إلى الأدب، إذ إن المضمون الكرنفالي للتناوب والتجديد يظهر بوضوح في هذين الطقسين، ولا يمكن فصلهما، فبذاك يفقدان معناهما الكرنفالي، حيث إن طقس نزع التاج بعد التتويج هو ما يضيف مضمون التناوب المتبادل على الطقس الأول، عدا معنى تكافؤ الأضداد، "كل صور الكرنفال هي مزدوجة الوحدات، إنها توحد في أعماقها بين كلا قطبي التناوب والأزمة: الولادة والموت (صورة الموت الحامل للجنين)، المباركة واللعنة (اللعنات الكرنفالية المباركة مع الرغبة بالموت والانبعاث في آن واحد)، المديح والهجاء، الشباب والشيخوخة، السامي والوضيع، الوجه والظهر، الحماقة والحكمة، وما يتميز به التفكير الكرنفالي شيوع الصور المزدوجة المأخوذة حسب مبدأ التعارض (السامي — الوضيع، السمين — النحيف) وهكذا، والتشابه (التوأمان — الشبيهان). ويتميز حتى باستخدام الأشياء

---

(1) شعرية ديستوفسكي، ص١٧٩- ١٨٠.

(2) المرجع نفسه، ص١٨٢.

استخدامًا عكسيًّا: ارتداء الملابس بصورة مقلوبة (أو وضعها في مكان هو عكس مكانها تمامًا) وضع البنطلون على الرأس، أو وضع الأواني في موضع غطاء الرأس، أو استخدام اللوازم البيتية وكأنها أسلحة إلى غير ذلك. هذا هو المظهر الخاص للمفهوم الكرنفالي للتوفيقية، خرق ما هو مألوف واعتيادي، حياة خرجت من خطها الاعتيادي"[١].

إن مبادئ الازدواج والعكسية وكسر النمط التي تظهر في تفصيلات الكرنفال التي أشار لها باختين، هي مبادئ لها حضورها في الكرنفال كرؤية للعالم تخرق النمط السائد، أو تخرق القيم الثابتة؛ ولذا فإن ما يميز الكرنفال أيضًا هو الضحك الكرنفالي، الذي يسخر من القيم العليا، ويظهر بالذات في المحاكاة الساخرة كفن له خصوصيته في تقليد النصوص المقدسة والمصنفة كنماذج عليا أدبيًّا، عدا عن "الوظيفة الهجائية"[٢] الذي يحملها شكل المحاكاة الساخرة ضمنياً. بل وصل الأمر في عصر النهضة إلى أن تشكل المحاكاة الساخرة أحد الأعمال المفصلية، مثل **دون كيشوت**، الذي يعتمد، فضلاً عن المحاكاة الساخرة، استراتيجية "الحط من البطل"، حين يظهر الضحك الكرنفالي خلال الخرافات الكرنفالية؛ أي الحكايات الساخرة المنسوجة حول البطل وما يتعرض له، فتحط من شأنه، وتجعله أقرب إلى البشرية. إن "الضحك الكرنفالي المكافئ بين الأضداد من شأنه أن يحرق كل ما هو مزيف ومتحجر، ولكنه لا يعمل أبدًا على تحطيم النواة البطولية حقًّا في الصورة"[٣].

---

(1) شعرية ديستوفسكي، ص١٨٤.

(2) يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص٢٦.

(3) شعرية ديستوفسكي، ص١٩٤.

لقد كان الكرنفال يمثل الحياة الأخرى غير الرسمية لإنسان القرون الوسطى، ثم وصل أوجه في عصر النهضة حين اجتاح مجالات الحياة الرسمية والعقائد، وتغلغل في جميع أصناف الأدب الفني. ولكن، ابتداء من القرن السابع عشر بدأت الحياة الكرنفالية الشعبية تتراجع، لتحل محلها ثقافة الاحتفالات بالأقنعة الخاصة بالأوساط البلاطية[1].

غير أن الروح الكرنفالية ظلت حاضرة في الأدب بسبب تقنياتها المرنة، وقد طور باختين مصطلحي "الشكل الكرنفالي – الغروتسكي" (Carnival–Grotesque Form)، و"واقعية الغروتسك" (Grotesque Realism). ويرى باختين في دراسته عن رابليه أن ثمة وظيفة للشكل الكرنفالي – الغروتسكي، وهي تكريس الحرية الخلاقة، وإتاحة الفرصة لظهور الاتحاد المتنوع بين العناصر المختلفة وتقاربها، للتحرر من زاوية الرؤية المسيطرة على العالم، من الأعراف والحقائق الثابتة، من الصيغ المبتذلة، من كل ما هو رتيب ومقبول كونيًّا، هذه الروح الكرنفالية توفر الفرصة لرؤية خارجية جديدة تجاه العالم، لإدراك طبيعة الصلة بين كل الموجودات، ولدخول نظام للأشياء جديد تمامًا[2].

إن الطبيعة الوظيفية لشكل الكرنفال – الغروتسك التي أشار إليها باختين هي نقطة التقائه مع رواية رابليه التي انطلق منها لدراسة العمل. يرى باختين أن مهمة رابليه: "هي تنقية العالم المكاني والزماني من لحظات النظرة الغيبية التي تفسده، ومن التفسيرات الرمزية والمرتبية لهذا

---

[1] انظر: شعرية ديستوفسكي، ص١٨٩– ١٩٢.

[2] انظر: Bakhtin, Mikhail, **Rabelais and His World**, Helene Iswolsky, trans, Cambridge, Mass, MIT. Press, 1968, p34، نقلاً عن Danow, david K, **The Spirit of Carnival**, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2004، ص٣٣-٣٤.

العالم حسب الخط الشاقولي، عدوى العداء للطبيعة الذي تسرب إليه. وتقترن هذه المهمة المحاجية عند رابليه بأخرى إيجابية هي إعادة إنشاء العالم المكاني الزماني المطابق بوصفه الزمكان الجديد للإنسان المتكامل المنسجم الجديد ولأشكال التواصل الإنساني الجديدة. هذا القرن بين المهمتين: المحاجية والإيجابية، مهمتيّ تطهير الإنسان والعالم الفعلي وإعادة إنشائهما، يحدد خصائص طريقة رابليه الفنية وأصالة خياله الواقعي. وتتلخص ماهية هذه الطريقة قبل كل شيء في هدم كل الصلات المألوفة وكل المحاورات العادية بين الأشياء والأفكار، وفي إنشاء مجاورات غير متوقعة وصلات غير متوقعة بما في ذلك أبعد الروابط المنطقية واللغوية عن التوقع"[1]، والسبب في ذلك – كما يرى باختين– هو أن التقاليد والدين والأيديولوجيا الرسمية قد رسخت قيمًا وعلاقات وتراتبيات كاذبة بين الأشياء، لذا "من الضروري خلق مجاورات جديدة بين الأشياء والأفكار تتجاوب وطبيعتها الفعلية، ووضع الأشياء التي قرّب بينها بشكل كاذب. وعلى أساس هذه المجاورة الجديدة للأشياء يجب أن تتكشف لوحة جديدة للعالم"[2]. وهكذا يرى باختين أن لرابليه مهمتين؛ هدم لوحة العالم القديمة، والبناء الإيجابي لأخرى جديدة[3].

يستند رابليه في المهمة الأولى إلى الفلكلور وإلى الأدب القديم، وفي المهمة الثانية إلى الضحك والمحاكاة الساخرة كما يرى باختين، لإعادة التجاور بين الأشياء، وإعادة الصلة بين الأشياء التي كان الناس يفصلون بينها[4].

---

(1) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص١١٨– ١١٩.

(2) المرجع نفسه، ص١١٩– ١٢٠.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص١٢٠.

(4) للمزيد: المرجع نفسه، ص١٢٠.

غير أننا إلى حوار الروح الكرنفالية التي شكلت رواية رابليه، مثل تكافؤ الأضداد والحط من شأن البطل والضحك الكرنفالي والمحاكاة الساخرة والتدنيس والموت المرح، سنجد فيها تقاطعات مع تقنيات غروتسكية أساسية؛ مثل التشويه وتركيب العناصر غير المتآلفة والتضخيم والمزج بين الكائنات؛ ويمكننا أن نرى مثالاً غروتسكيًّا واضحًا في وصف أولاد انتيفيزيس: "كان رأس هؤلاء المواليد الجدد كرويًّا ومدورًا كالكرة، وليس مضغوطًا من الجانبين كما عند سائر البشر. كانت آذانهم مرفوعة عاليًا وضخمة كآذان الحمير وعيونهم المحملقة الخالية من الرموش مشدودة إلى عظمة وصلبة كعيون السرطان والأرجل مدورة كالعقد والأيدي مقلوبة إلى الوراء باتجاه الأكتاف. كانوا يسيرون دائمًا سيرًا أعوج على رؤوسهم وأرجلهم إلى الأعلى"[١].

في المشهد السابق تبدو التقنية الغروتسكية التقليدية واضحة مثل التشويه والتركيب. أما عند ولادة بنترغويل فسنرى مشهدًا غروتسكيًّا مختلفًا: "خرج من رحم أمه ثمانية وستون سائق بغل، وكان كل منهم يمسك بغلاً محملاً بالملح من رسنه، تلاهم تسعة جمال من ذات السنام الواحد محملة ببالات من الجمبون المملح والألسنة المدخنة، وسبعة جمال من ذات السنامين محملة بالحنكليس ثم خمس وعشرون عربة كرات وثوم وبصل أخضر"[٢]، هذا المشهد في خياله التصويري يمزج السخرية والمرح بالتضخيم والتركيب، كما نلاحظ الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة مثل استخدامه التعداد ووصف نوع الحيوانات وما تحمله.

---

[1] أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص١٢٧– ١٢٨.

[2] المرجع نفسه، ص١٣٢– ١٣٣.

وفي مشهد تصويري تشريحي نرى "تصوير مرض بنتغرويل الذي أنزلوا إلى معدته لدى معالجته عمالاً مع معازقهم وفلاحين مع معاولهم لتنظيف معدته من القاذورات"[1]. وتقنية التشريح هي تقنية غروتسكية، امتزجت هنا بالتضخيم والمبالغة.

ونقرأ في الرواية "قصة الشيطان الذي تناول على الإفطار لحمًا محمرًا من نَفَس رقيب في الجيش فأصيب بتلبك شديد في المعدة"[2]، وهنا يتقاطع الموت مع الطعام في تشكيل غروتسكي ساخر من التشويه والحس الشيطاني والموت المرح، ويبدو هجاء رقيب الجيش "المتعفن" في مقارنته بالشيطان على نحو تصويري.

وفي مشهد آخر سنرى هجائية للتصور الديني للحياة ممزوجة بالموت المرح، "فقد أراد بانورغ الانتقام من التاجر الذي كان ينقل على الباخرة قطيع خرفان، فاشترى منه الكراز وألقاه في البحر فاندفعت بقية الخرفان خلفه إلى البحر. وتشبث التاجر والرعيان بالخرفان محاولين إيقافها، لكنهم جروا جميعًا إلى البحر. وقف بانورغ والمجداف بيده قرب المطبخ لا ليساعد الرعاة بل ليحول دون صعودهم إلى ظهر المركب وتفادي الهلاك، وكان يعظهم بفصاحة... حسب كل أصول البلاغة مبينًا لهم كل ما في هذا العالم من شقاء وما في الحياة الأخرى من خيرات، ومؤكدًا أن الذين انتقلوا إلى هناك أسعد من الذين يعيشون في وادي الدموع هذا"[3]، في هذا المشهد يظهر التدنيس والموت المرح في صورة واقعية تختلف عن بناء الصورة في مشهد ولادة بنتغرويل مثلاً.

---

[1] أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص ١٢٤- ١٣٥.

[2] المرجع نفسه، ص١٣٦.

[3] المرجع نفسه، ص١٥٦- ١٥٧.

### ثالثًا: جيوفري جالت هارفام

النظرية الثالثة للغروتسك يطرحها جيوفري جالت هارفام (Geoffrey Galt Harpham)، في كتابه: "في الغروتسك، استراتجيات التناقض في الفن والأدب"، (On The Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature) (١٩٨٢م). يتكون كتاب هارفام من جزأين، الأول يبحث في تحديد مصطلح الغروتسك، والجزء الثاني يدرس الغروتسك في عدة أعمال سردية.

أما أهم الأفكار التي طرحها هارفام، فهي أن مشكلة الغروتسك تكمن في محاولة تحديده داخل إطار، في حين أن الغروتسك كان فنًّا متحركًا حسب تحرك الثقافة التي تنتجه، فكلما تغيرت خبرات المجتمع الثقافية تغيرت العناصر التي تشكل الغروتسك في تقنياته وغائيته وحمولاته الفكرية والمعرفية. أي أن السياق الثقافي مهم لفهم الغروتسك بوصفه معطى ثقافيًّا حسب نظرية هارفام[١].

تمثل فكرة الهامش فكرة محورية لفهم الغروتسك عند هارفام، فقد ظهر الغروتسك لقرون في "الهوامش التاريخية المضطربة للثقافة الغربية والأعراف الجمالية التي تستدعيها"[٢]. وهو يرى أن الغروتسكيين يمكن إدراكهم بواسطة نفيهم خارج المعروف لنا، فهم من لا يمكننا أن نصنفهم وفق معاييرنا التعريفية، هؤلاء يتحدون المنطق، وعلم الوجود، ومعاييرنا لتحديد معنى

[1] انظر: **On The Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**، صxx.

[2] المرجع نفسه، صxx.

الأشياء: فهم يقفون على هامش الشعور بين المعروف واللامعروف، الوعي واللاوعي[1]. ويرى هارفام أن الغروتسك هو مرحلة البين بين، أو هو مرحلة ما بعد كسر النموذج وقبل إقرار النموذج الجديد، وهو بمنزلة "فاصل". وفي هذه المرحلة يُختبَر التشظي بوصفه قوة ذات جاذبية، ومثيرًا لردود أفعال متناقضة ومختلطة، قوامها الرعب والضحك؛ فهي لحظة يتأرجح العقل فيها بين "الموت والانبعاث، الجنون والاكتشاف، المادية والوحي"، وهذا كله يستدعي لدى المتلقي طاقة ذهنية تفسيرية، تسعى لإغلاق المعنى بطبيعة الحال، وإغلاق المعنى هو الاستقرار والثبات وإنهاء حالة الارتباك، فيما الغروتسك يشتغل ضد هذا التفسير/الإغلاق[2].

لذا فإن هارفام يركز على السمت الانبعاثي للغروتسك، فهو يرى أنه موجود في كل عمل فني متجدد ومتحرر من خلال "التشويش، والتحالف مع الشيطان، وولوج حالة المرح.. لذا فإن الغروتسك يفرض علينا أن نعاني خلال طريقنا للتبصر"[3].

ولفهم الغروتسك كحامل معنى عند هارفام، علينا العودة إلى الجذر الأسطوري الذي استلهمته لوحات الفريسكو في قصر نيرون، فهو يرى أن الغروتسك، حينما يستدعي الأسطورة في سياق غير أسطوري، يحمل طريقة أسطورية في التفكير أُسقِطت إسقاطها عبر التاريخ، وتعتمد هذه الطريقة على أن المجاز هو أمر واقع ومفروض، حيث يمكن للكائن أخذ هوية الكائن الآخر، ويمكن للإنسان أن يرى نفسه بشرًا وحصانًا في آن واحد على سبيل المثال. لكن المشكلة لدى العقل التاريخي هو أنه يلغي التناقض، أما الأسطورة مركبة، فتجمع ما ليس يجتمع واقعيًا؛ لذا فهي

---

[1] انظر: **On The Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**، ص٣ .

[2] انظر: المرجع نفسه، ص١٤ – ١٨.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص٤٦.

تتحدى منطق العقل التاريخي بواسطة إلغائه، والغروتسك وسط بين العالمين؛ عالم الأسطورة وعالم الواقع(1).

بهذا وصف هارفام الوعي الأسطوري بالأشياء لدينا كاحتمالية دائمة للعقل، مقموعة وخامدة، غير أنها تُستفز بواسطة الغروتسك ولذا ننجذب إليه.

والغروتسك في أشكاله المتطورة يهدم المدرك والمستقر والثابت عرفيًا، مثل الثنائيات الضدية التي تخضع لتراتبية: الأفضل هو الأعلى والأسوأ هو الأدنى، غير أن الغروتسك يقلب هذه النمطية، هو يخلق وضعاً شيطانياً لما يمكن أن يكون – حسب تصور هارفام – السمو المنحط والانحطاط السامي، فالمجتمعات تطور نظمًا لإبقاء المهمَّشين/المعارضين في أماكنهم، سواء أكانوا مثقفين أم سياسيين.. إلخ، غير أن الاستبدادية تولد لاحقًا فرصة كسر النظام والبحث عن آخر، فالغروتسك يقع في الفاصل بين المرحلتين، بين مرحلة ثبات العرف واستبداده ومرحلة كسر العرف وإقرار آخر، بمعنى أن الغروتسك هو مرحلة التشوش والتشكل قبل الوصول للشكل النهائي(2).

تمثل دراسة هارفام رؤية مهمة من جهة العلاقة بين الغروتسك والأسطورة التي كانت مادته الأولى، ومن جهة علاقة الغروتسك بالسياق الثقافي، الذي ينتج غروتسكه الخاص وفق حمولاته الفكرية وأشكاله الفنية وغاياته.

---

(1) انظر: **On The Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**، ص٥١-٥٣.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص٦٩– ٧٤.

## الفصل الثالث

# الغروتسك فنًا كونيًا

على الرغم من أن الغروتسك مصطلح غربي، إلا أن المفهوم الذي يحيل عليه هذا المصطلح حاضر في جميع الثقافات البشرية، عبر تماثلات تشكيلية مختلفة في حقول الدين والأسطورة والخرافة على وجه الخصوص.

### أولاً: تماثلات الأساطير والديانات القديمة

تمثل الأساطير الحقل المعرفي الأول الذي تجسدت من خلاله رسوم قصر نيرون، وهذه الرسوم مستوحاة من مخلوقات الأساطير الرومانية مثل الساتير، أي أنها تعتمد مبدأ التركيب والدمج بين الإنساني والحيواني، وهذا المبدأ قائم في جميع حضارات العالم القديمة، وأشهر نماذجه: أبو الهول والإله حورس في الحضارة الفرعونية، والثيران المجنحة في حضارات الرافدين، والأسود المجنحة في الحضارة الفارسية القديمة، والآلهة الهندية ذات الأذرع المتعددة، ومخلوقات حضارات

الآزتك والإنكا. بل كثيرًا ما تصور الآلهة على هيئة تماثيل متوحشة وغاضبة، مثل طواطم الهنــود الحمر، وكذلك تماثيل جزيرة الفصح التي تقوم على شكل إنساني مضخم بأبعاد غير متجانسة[1].

إن هذه التشكيلات، وإن تباينت في هيئاتها النهائية، تقوم على المبادئ نفـسها الـتي يتشكل عليها فن الغروتسك. غير أن الاختلاف هنا في الغائية، فالحضارات القديمة كانت تجسد آلهتها لغايات عبادية، أما الغروتسك في ظهوره الأولي الكهفي، فقد استثمر صور الآلهة الرومانية لغايات تزيينية، فالاختلاف بينهما قائم في الغائية وليس في التقنية أو في الأداة.

لقد أشار هارفام إلى التفكير الأسطوري الساقط بواسطة التفكير التاريخي، وإن وافقنا هارفام في المرجعية الأسطورية للغروتسك، فعلينا الانتباه إلى أن المرجعية الأسطورية للثقافة الغربية هي واحدة من جملة مرجعيات أسطورية كونية، ومن ثم فإن مبـدأ هارفـام حـول الـتفكير الأسطوري يمكن أن ينسحب على جميع الثقافات.

**ثانيًا: تماثلات عربية تراثية**

ظل الفن الإسلامي مبتعدًا عن تصوير ذوات الأرواح، وإن كـان ثمـة خروقـات، خصوصًا في الفن الإسلامي غير العربي، صحيح أننا لسنا بصدد نقاش حول درجة امتثال الفـن الإسلامي للفقه التحريمي عبر العصور، لكن ما يعنينا هو أن نجد نماذج تناظر مفهوم الغروتسك.

ويبدو أن ثمة تماثلاً في "قصر الحير" الأموي، ويصف جعفر الحسني زخارف هذا المـبنى في سوريا قائلاً: "أعظم هذه الزخارف ما عثر عليه داخل غرفتين منها رصفت أرضهما بـالجص

---

[1] للمزيد حول صناعة الوحوش في الحضارات غير الغربية: **Monsters**.

المصور تمثل الأولى سمة امرأة تحمل بين ذراعيها سلة فيها أزهار وقد التف حول عنقها ثعبان وفوقها صورة (قنطورسين) هيئة رجلين نصفهما الأسفل بشكل ثعبان له مخالب سبع ورسم في أرض الغرفة الثانية مرزبان على جواده يطارد غزلانًا يرميها بسهم"[١].

إن النقش الزخرفي في أرضية هذا القصر الأموي، الذي يمثل رجلين نصفهما الأسفل على هيئة ثعبان له مخالب سبع هنا، لا يماثل الغروتسك الروماني في التقنية والأداة والموضوع وحسب، ولكنه أيضًا يماثله في الغائية الزخرفية الجمالية.

ونعثر في منمنمة مرجنامة، من القرن الخامس عشر، على صورة للنبي –صلى الله عليه وسلم– في إسرائه، ومن حوله الملائكة على هيئة بشر ذوي أجنحة، غير أن المفارقة هنا هي في رسم البراق على هيئة حصان له رأس بشري[٢].

لكن أكثر الأمثلة بروزًا نجدها في المدونات الجغرافية التراثية، فعلى غرار كتب الرحلات الغربية، كان الرحالة والجغرافيون العرب والمسلمون يدونون "تصويرات" لكائنات عجيبة، ففي كتاب **أخبار الزمان** للمسعودي (ت٣٤٦ هـ) نعثر على النماذج الآتية:

- "وقيل إن في شرقي القلزم مما يلي البحر أمة متولدة من صنف من السباع وبني آدم، وجوهها عراض كثيرة الشعر مثل وجوه السباع، وعيونها مدورة بصاصة، وأنيابها بارزة طوال،

---

(1) الحسني، جعفر، "قصر الحير"، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، الجزء الثامن، آب ١٩٤١م، نقلاً عن داغر، شربل، **مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٥٤.

(2) انظر: گرابار، أوليغ، **كيف نفكر في الفن الإسلامي**، تر: عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ص٨٦.

وآذنها طوال، وأبدانها كأبدان الناس إلا أن لهم أظفارًا كبارًا، معقفة محدودة، وليس وراءهم غيرهم. وطعامهم دواب البحر"[١].

- "وفي خبر ذي القرنين أن مراكبه وقعت إلى جزيرة بيضاء نقية ذات أنهار وأشجار وثمار، وفيهم خلق على خلق الإنسان في الانتصاب، رؤوسهم مثل السباع والكلاب، فلما دنوا منهم غابوا عن أبصارهم"[٢].

وفي **معجم البلدان** لياقوت الحموي (ت٦٢٦ هـ):

- "وكانت أرض وبار أكثر الأرضين خيرًا وأخصبها ضياعًا وأكثرها مياهًا وشجرًا وثمرًا فكثرت بها القبائل حتى شحنت بها أرضهم وعظمت أموالهم فأشروا وبطروا وطغوا وكانوا قومًا جبابرة ذوي أجسام فلم يعرفوا حق نعم الله تعالى فبدل الله خلقهم وجعلهم نسانساً [نسانس]، للرجل والمرأة منهم نصف رأس ونصف وجه وعين واحدة ويد واحدة ورجل واحدة فخرجوا على وجوههم يهيمون في تلك الغياض إلى شاطئ البحر يرعون كما ترعى البهائم وصار في أرضهم كل نملة كالكلب العظيم تستلب الواحدة منها الفارس عن فرسه فتمزقه، ويقال إن ذي القرنين وجنوده دخلوا إلى هذه الأرض فاختلس النمل جماعة من أصحابه"[٣].

ويذكر القزويني في كتاب **آثار البلاد وأخبار العباد** (٦٨٢ هـ):

---

(1) المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي، **أخبار الزمان ومن إبادة الحدثان وعجائب البلدان والغامر بالماء والعمران**، دار الأندلس، بيروت، ط٤، ١٩٨٠م، ص٣٨- ٣٩.

(2) **أخبار الزمان ومن إبادة الحدثان وعجائب البلدان والغامر بالماء والعمران** ، ص٦٩.

(3) الحموي، ياقوت، شهاب الدين أبي عبد الله، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م، ج٥، ص٣٥٦- ٣٥٧.

- عن جزيرة السلامط: "جزيرة في بحر الهند يجلب منها الصندل والسنبل والكافور.

وبها مدن وقرى وزروع وثمار، وفي بحرها سمكة إذا أدركت ثمار أشجار هذه الجزيرة تصعد السمكة أشجارها وتمص ثمارها مصًّا ثم تسقط كالسكران، فيأتي الناس ويأخذونها"[١].

- وعن يأجوج ومأجوج: "قال ذو القرنين: وما صفتهم؟ قالوا: قصار صلع، عراض الوجوه، مقدار طولهم نصف قامة رجل مربوع، ولهم أنياب كأنياب السباع، ومخالب مواضع الأظفار، ولهم صلب عليه شعر، ولهم أذنان عظيمتان: إحداهما على ظاهرها وبر كثير وباطنها أجرد، والأخرى على باطنها وبر كثير وظاهرها أجرد، تلتحف إحداهما وتفترش الأخرى، وعلى بدنهم من الشعر مقدار ما يواريه، وهم يتداعون تداعي الحمام ويعوون عواء الكلب"[٢].

نلاحظ على النصوص التراثية السابقة بناءها المخلوقات الغرائبية إما على نحو تضخيمي، أو على شكل التركيب والدمج بين عالمي الإنسان والحيوان على وجه الخصوص، ويبين ذلك كيف تأتي الغرابة من خلق أجناس تقع بين جنسي الإنسان والحيوان الضاري أو المنبوذ في الثقافة العربية كالكلب، وتوصف هذا المخلوقات بأنها من الجن في كثير من الأحيان، وهو مخرج مناسب للمدوّن، بحكم أن الثقافة العربية تعارفت على الجن بوصفهم كائنات غيبية، قادرة على التمثل بأشكال مخلوقات مختلفة.

والجغرافيون العرب في تصويرهم هذا لمخلوقات العوالم الأخرى لا يختلفون في منطلقاتهم الثقافية عن الجغرافيين والرحالة الأوروبيين في العصر الفيكتوري وما بعده فـ"في ذلك

---

(1) القزويني، زكريا بن محمد بن محمود، **آثار البلاد وأخبار العباد**، دار صادر، بيروت، ١٩٧٠م، ص٨٣.

(2) المرجع نفسه، ص ٦١٨ - ٦١٩.

الزمن كان خصوم الأنثروبوجيا يصمولها بوصمة (البربرولوجيا) لأنهم كانوا يعتبرولها علمًا يعنى بالبرابرة المتوحشين"[1]، والجغرافيون العرب، أيضًا، يصورون مخلوقات الأماكن الغريبة على أنها مخلوقات متوحشة في هيئتها الخارجية، وضد معايير المدنية في عاداتها السلوكية وقيمها. بل يصل التشابه إلى حد التطابق في صورة المخلوق ذي الساق الواحدة، فهو مرسوم أيضًا في هوامش مخطوط قروسطي لكتاب صلوات (١٣٠٢م)[2].

عدا صور الجغرافيين العرب، يمكننا ملاحظة التشابه في صورة "القرد"، التي سبق أن عرضناها في مخطوط قروسطي، فالقرد حاضر أيضًا في المعتقد الديني الإسلامي، بوصفه حيوانًا ممسوخًا من بشر عصاة. وفي قصة القلندري الثاني يظهر مسخ الإنسان إلى قرد كعقوبة، وإن لم تكن إلهية[3]، فضلاً عن أن فكرة الانمساخ حاضرة في جذور الثقافة الغربية، وأكبر مثال عليها هو قيام كتاب أوفيد **مسخ الكائنات** [4]عليها، حيث تتحول الكائنات إلى آلهة أو تُمسخ إلى ما هو دونها.

وحتى حينما يكون المعنيون بالوصف هم يأجوج ومأجوج بوصفهم أقوامًا غيبيين، يتعاطى معهم العرب تصويريًّا كما يتعاطون مع الجن، وكما صور النقاشون القروسطيون الغربيون المخلوقات الغيبية كالشيطان.

---

(1) زينة، حسني، جغرافيا الوهم، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط١، ١٩٨٩م، ص١٩٥.

(2) Monsters & Grotesque in Medieval Manuscripts ، ص٥.

(3) مهدي، محسن، ألف ليلة وليلة، شركة أ. ي بريل للنشر، ليدن، ١٩٨٤م، ص١٦٨– ١٨٠.

(4) أوفيد، مسخ الكائنات: ميتامورفوزس، تر: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٤م ، ص٥٣.

وإن كان الفارق هو التصوير الكتابي عند العرب مقابل التصوير الكتابي – الرسمي عند الغربيين، فإن التشابه قائم في قيمة إبهار المتلقي وجذبه وفق تنويعات عجائبية على حساب واقعية النص ومصداقيته. وعلى الرغم من الكثير من الجغرافيين العرب ينكرون حقيقة ما يوردونـه في نصوصهم ويكذبونه لمخالفته العقل، إلا أنهم لا يأنفون من إيراده أيضًا، وإنما قد يسوغونه كمـا سوَّغ المسعودي نقولاته: "ولقد ذكرنا طرفًا من أخبار الروحانية، على ما نقل إلينا والله أعلـم بخلقه، ومن أشياء كثيرة على طريق التعجب لا من طريق التصديق، فمن قرأ كتابنا فليعلم العذر فيما أوردناه، وبالله التوفيق والتسديد والمعونة والتأييد"[1].

أما ياقوت الحموي فيذكر أنه ما كان ليوردها "لو لم يجدها في كتب العلماء"، وذلك في نصه عن بابل: "وقد روي أن عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، سأل دهقان الفلوجـة عـن عجائب بلادهم، فقال: كانت بابل سبع مدن، في كل مدينة أعجوبة ليست في الأخـرى.. وفي المدينة السابعة شجرة من نحاس ضخمة كثيرة الغصون لا تظل ساقها، فإن جلس تحتـها واحـد أظلته إلى ألف نفس، فإن زادوا على الألف بواحد، ولو بواحد، صاروا كلهم في الشمس. قلت وهذه الحكاية كما ترى خارقة للعادات، بعيدة عن المعهودات، ولو لم أجدها في كتب العلماء لما ذكرتها. وجميع أخبار الأمم القديمة مثله، والله أعلم"[2].

### ثالثًا: الغروتسك في الثقافة العربية المعاصرة

---

[1] أخبار الزمان، ص٣٩- ٤٠.

[2] معجم البلدان، ج١، ص ٣١٠- ٣١١.

لقد أوضحنا أن ثمة تماثلاً بين معطيات الشكل الغروتسكي الغربي ومعطيات أشكال أخرى في الثقافة العربية، لكن مصطلح الغروتسك أو بالأحرى الرؤية الغروتسكية استُثمرت وحُوِّلت على مر القرون. وثمة سؤال يطرح هنا، هو: هل استُثمرت تلك الأشكال المماثلة للغروتسك في الثقافات غير الغربية؟، والواقع أنه سؤال تصعب الإجابة عنه بسبب ضعف الترجمة عن اللغات غير الغربية، بل إن النموذج الوحيد، وهو نتاجات أمريكا الجنوبية، قد مُرِّر إلى الثقافة العربية من خلال الوسيط الغربي.

أما في النقد، فيرد مصطلح "غروتسك" في معاجم الفنون. فقد ورد في كتاب **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** تحت تصنيف "ملهاة حرتسكية (شاذية) Grotesque Comedy": "الجرتسك اتجاه في الفن الزخرفي يرمي إلى استخدام وحدات بشرية وحيوانية تتصف باللاواقعية. وتمتزج تلك الوحدات عادة برسوم أوراق نباتية. ويؤدي هذا المزج إلى إيجاد شكل غريب بشع مخيف أو مضحك. وفي مجال المسرح الملهوي يطلق المصطلح على القطعة اللاواقعية الغريبة في تركيبها الخيالي المشتط"[1].

هنا يُعرَّف الغروتسك بالعودة إلى الأصل التركيبي، أما في مجال المسرح فيبدو التعريف المذكور فضفاضًا ولا يحدد ملامح الغروتسك على نحو دقيق، فأي قطعة يمكن أن تكون غريبة وذات تركيب خيالي مشتط.

أما في ترجمة كتاب **الكوميديا والتراجيديا** لمولوين ميرشنت، وفي سياق الحديث عن مسرحيات شكسبير، فيذكر المترجم علي أحمد محمود في الهامش تعريب إبراهيم حمادة السابق

[1] حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، مادة (ملهاة حرتسكية).

لمصطلح "Grotesque" على أنه "حرتسكية"، لكن المترجم اختار أن يعــرب المــصطلح إلى "جروتسكية"، وقال: "المصطلح المذكور يطلق على القطعة اللاواقعية الغريبة في تركيبها الخيــالي المشتط، وربما على مشاهد مضحكة مبكية"[1]، أي أن المترجم أقر بتعريف إبراهيم حمادة، ولكنه، تحرزًا، أضاف تضمُّن المصطلح لمشاهد مضحكة مبكية، أي أنه لاحظ مبــدأ التعــارض الــذي يتضمنه الغروتسك.

أما تعريف ثروت عكاشة في **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية**، فقد كان أكثر اتساعًا وتحديدًا للمصطلح. ويرد فيه تحت مادة "غروتسكية Grotesque": "أسلوب تصويري وجد منقوشًا على جدران الكهوف الطبيعية وفي أطلال المباني الرومانية القديمة. ومن أجل هــذا غلب عليه اسم grotesque المشتق من كلمة grotta الإيطالية التي تعني الكهف.. ويحمل هذا المصطلح المعاني التالية:

١-فن زخرفي نحتًا وتصويرًا وعمارةً يتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبــة للإنــسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمت إلى الواقع بسبب.. وهي وإن كانت مستساغة فنيًّا غير أن فيها غلوًا في التشويه أو بمجاوزة الحد فيما هو طبيعي أو فيما يخالف الواقع مما يخرج بــه إلى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والازدراء أو البشاعة المثيرة للــهول والفــزع أو الكاريكتير الذي يحرك في النفس الفكاهة والتندر لسخفه وغرابته، وهي مع هــذا علــى جانب مكين من الحبكة الفنية..

---

[1] ميرشنت، مولوين، وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩م، ص٣١.

٢- كما تطلق هذه الكلمة على كل قطعة زخرفية فنية جاءت على نمط الأسلوب السابق.

٣- وكذا تطلق على أي شخص أو على أي صيغة جاءت على هذا النحو.

٤- وتطلق أيضًا على أي شيء يجيء مشاهًا أو يمت بسبب إلى هذا الفن الزخرفي.

٥- وأخيرًا تطلق على كل ما هو شاذ غير مألوف أو غير مترقب، لما يضاف إليها من تشويهات أو غلو لافت."[1].

نلاحظ أن تعريف ثروت عكاشة أكثر شمولاً وإدراكًا لأبعاد مصطلح الغروتسك، وقد اعتمد على التشكيل الظاهري للغروتسك، واهتم به في النحت والرسم بالدرجة الأولى، ولم يشر إلى طبيعة الغروتسك في الأدب، لكنه أقر بأن المصطلح يطلق "على أي شيء يجيء مشاهًا أو يمت بسبب إلى هذا الفن الزخرفي"، كما أشار التعريف، أيضًا، إلى الجوهر العاطفي للغروتسك، وهو طبيعة الأثر المضطرب الذي يتركه في نفس المتلقي.

أما في **معجم العمارة والفن** لعفيف البهنسي، فقد ترجم مصطلح Grotesque بـ"زخارف مغارية"، وعرفها على النحو الآتي: "رقش محور وخيالي، نسبة إلى Grotte، ظهر ق١٧، وتطلق الكلمة للدلالة على الغريب والشنيع في الفن"[2].

وهو تعريف مشوه، فضلاً عن أن ترجمة المصطلح لا تحيل على أبعاد المصطلح بأي حال.

---

(1) المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مادة (grotesque).

(2) البهنسي، عفيف، معجم العمارة والفن، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٥م، مادة (grotesque).

وفي كتاب **المصطلحات الأدبية الحديثة** لمحمد عناني، خلال حديثه عن الشكلية الروسية، رؤية ايخنباوم لقصة المعطف لجوجول بأنها ذات "أسلوب تقليدي نمطي Stylized، وأنها شائهة المعنى Grotesque"[1]، أي أن الغروتسك عند عناني هو "تشويه المعنى".

أما في الطبعة الثالثة من **دليل الناقد الأدبي**، فيترجم الباحثان ميجان الرويلي وسعد البازعي مصطلح Grotesque بـ"القبح"، وهي ترجمة خاطئة؛ لأن القبح يشكل عنصرًا مهمًا في الغروتسك، لكنه ليس عنصرًا ثابتًا، فالاستغناء عنه أمر ممكن. ثم إن لفظة "القبح" لا تشير بأي حال إلى أبعاد مصطلح الغروتسك، ولا تدل عليه. ولذا كان التعريف بالمصطلح تعريفًا مشوشًا، فالتعريف المذكور هو تعريف للغروتسك وليس للقبح، وهو تعريف ينطوي على اختلالات كثيرة، ويمكننا أن نسوق ثلاثة أمثلة من التعريف الذي قُدم للمصطلح[2]:

- "والكلمة في أصولها الإيطالية تعود إلى اللوحات الجدارية التي كشف عنها التنقيب الآثاري في روما حوالي العام ١٥٠٠م؛ والقبح لغويًّا جاء من مفردة "الاسم" الإيطالية التي تعني "الكهوف"، ثم بالقياس "الحفريات الآثارية".
- "والقبح كشكل أدبي وفني ليس بدعة العصر الحديث، بل ضرب جذوره في الحضارة الرومانية المسيحية، حيث تطور في فن الرسم بالذات الذي كانت خاصيته الواضحة نسج العنصر الإنساني بالحيواني بالنباتي بالمعماري في لوحة واحدة. ومن المؤكد أن هذا الخلط يحتوي جانبًا من الرعب ممزوجًا بالهزلي المضحك".

---

(1) عناني، محمد، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص٧١- ٧٢.

(2) انظر التعريف كاملاً: الرويلي، ميجان، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢م، ص٢٠٠٢-٢٠٠٦.

- "وتأثير الصدمة المفاجئ غالبًا ما يحقق البلبلة والتشويش ويجعل القارئ يرى العالم في شكل غير مألوف ومثير للقلق؛ ويمكن اختصار مثل هذه الوظائف في وظيفة "الاغتراب": أي أن شيئًا مألوفًا وموثوقًا يتحول فجأة إلى غريب مزعج. ولا شك أن مثل هذا التأثير يأتي نتيجة سمة القبح الأساسية، وهي تجاور الأضداد والمتناقضات في المكان والزمان".

لقد اكتُشفت اللوحات التي شكلت أساس الغروتسك عام ١٤٨٠م، ولا يشير **دليل الناقد الأدبي** إلى سبب إطلاق لفظة "الكهوف" على اللوحات الجدارية، بل إنه يتجاهل تمامًا ذكر قصر نيرون الذي تشير إليه القواميس الفنية والمراجع المتعلقة بالغروتسك؛ لأنه يمثل أول ظهور للمصطلح، كما أنه يؤسس للمبدأ التركيبي الذي يعتمد عليه الغروتسك.

وفي الفقرة الثانية المشار إليها، يجعل النص الأثر النفسي "الرعب الممزوج بالهزل" نتيجةً لمزج "العنصر الإنساني بالحيواني بالنباتي بالمعماري في لوحة واحدة"، والواقع أن هذا المزج لا يسبب هذا الأثر النفسي بالضرورة على هذا النحو، فغروتسك قصر نيرون لم س مرعبًا ولا هزليًا، ولكنه عجائبي وتزييني. بل إن الأثر النفسي الذي يذكر في **دليل الناقد الأدبي** هو نتيجة نفسية لأشكال متطورة ومتحولة في الغروتسك، وتتم ضمن تقنيات مختلفة وغائيات مختلفة.

والفقرة الثالثة هي نص مترجم بشكل غير حَرْفي عن الأثر النفسي للغروتسك من كتاب (**The Grotesque**) لفيليب ثومسون[1]، ولكن النص، هنا، لا يشير إلى المرجع الذي ترجم عنه هذه الفقرة، وهي تأتي مجتزأة ومشوشة، فعلاقة الصدمة بالاغتراب بتجاور الأضداد ليست مبنيةً بشكل متواتر وسببي كما يسوقه **دليل الناقد الأدبي**.

---

(1) انظر: Thomson, Philip, **The Grotesque**, Methuen & Co Ltd, London, 1979، ص٥٨-٥٩.

# الفصل الرابع

## البنية الفنية الغروتسكية في الرواية

لقد استعار الأدب فن الغروتسك من الرسم على وجه التحديد، ومثلما خضع الغروتسك في الرسم لتحولات في الشكل وفي الحمولات الفلسفية، فإنه مر بتحولاته الخاصة على مدار تاريخ الأدب، مما أنتج أشكالاً متعددة للغروتسك، تشتغل على مستويات متعددة في النص الأدبي، وتتقاطع مع تيارات وأساليب فنية أخرى؛ لذا فإن الإجابة عن سؤال مثل: "كيف يشتغل الغروتسك في النص الأدبي؟" تبدو إجابة معقدة، إذ يشتمل الغروتسك على مستويات متعددة، فهو قد يجسد رؤية كاملة للنص، ولكن هذه الرؤية، بالضرورة، تحتاج إلى تقنيات وأدوات غروتسكية، وإلى أن تتدخل في البناء الفني الذي يشكل النص السردي عمومًا. لكن، قد يكون الغروتسك، أيضًا، "صورة" فنية، أو مشهدًا مبنيًا على أحد المبادئ الغروتسكية؛ لذا فليس هناك شكل نهائي للكيفية أو المساحة التي يشتغل فيها الغروتسك، لذلك سنتناول بالدراسة ما وجدنا أنها أهم المبادئ في تشكيل الغروتسك في النص الروائي.

## أولاً: تشكيل الشخصية الغروتسكية

تمثل الشخصية المساحة الأولى التي يشتعل عليها الغروتسك داخل النص الروائي، وذلك مرده إلى طبيعته الأولى التي تعتمد خلق كائنات ذات بعد عجائبي. وثمة تقنيات تتكرر باستمرار في بناء الشخصية الغروتسكية الروائية، وقد وجدنا أن أهمها التنافر – التعارض، التضخيم، الشذوذ- التشويه، الجنون.

### ١. التنافر – التعارض

وهي أهم تقنية/سمة للغروتسك، حيث يقوم الشكل الأولي في الرسم على مبدأي التركيب والمزج بين عناصر مختلفة لكائنات تنتمي إلى حقول مختلفة (إنسان – حيوان – نبات – جماد)، وهو شكل قديم ومعروف في كل الثقافات، وغالبًا ما يكون بقصد تغريب المخلوق للمتلقي، إذا حضر المخلوق في أول ظهوره في النص على شكل غروتسكي، ونرى مثال ذلك في المشهد الذي يقف فيه إدسو لتأمل مقدمة كنيسة الدير في رواية أمبرتو إيكو (Umberto Eco) (١٩٣٢-م) **اسم الوردة** (١٩٨٠م): "رأيت أنثى فاجرة عارية ومجردة من اللحم تنخرها ضفادع دنسة، وتمتصها ثعابين، وهي تجامع وحشًا منتفخ البطن له قوائم عنقاء يغطيها شعر أشعث وكان شدقه الفاحش يعلن هلاكه. ورأيت بخيلاً، جامدًا جمود الموت على فراشه المزخرف بأعمدة فاخرة، وقد بات فريسة، لا حول لها، لجمع من الأبالسة، كان أحدها يقتلع من فمه، مع حشرجة الموت، روحه في شكل رضيع (لن يحيا، واحسرتاه، أبدًا للحياة الأزلية)، ورأيت متكبرًا قد استقر فوق كتفيه شيطان غرس مخالبه في عينيه، بينما كان أكولان

يمزق أحدهما الآخر وقد التصق جسداهما التصاقًا كريهًا، ومخلوقات أخرى، برأس تيس وشعر أسد وفم فهد، كانت حبيسة في غابة من اللهب تكاد أنفاسها اللافحة تصل إلي، وحولهم، مختلطة بهم، وفوقهم وعند أقدامهم، وجوه أخرى وأعضاء أخرى"[1].

في هذا المشهد نرى شخصيات بشرية طبيعية مثل الأنثى الفاجرة والبخيل والمتكبر والأكولين، ووسط هؤلاء نرى تجسيدًا للأبالسة والشياطين، لكن، وسط هذا الحشد نجد مخلوقات عجائبية مثل الوحش المنتفخ البطن ذي قوائم العنقاء، والمخلوقات الأخرى برأس التيس وشعر الأسد وفم الفهد.

المخلوق العجائبي الأول مركب من "وحش" غير محدد، وقوائم عنقاء، أي طير متخيل. أما المخلوقات العجائبية الأخرى فمكونة من حيوانات مختلفة، وهذا التصوير السردي يشبه لوحات بوش في تصويرها الجحيم، وواضح أن هدف هذه الصورة إثارة الرعب عند متلقيها.

ولكن هارفام أشار إلى أن الغروتسك هو مرحلة الانتقال أو التحول من كائن إلى كائن آخر، أي أنه كائن يقع بين كائنين، أي أن الغروتسك يمكن أن يكون في أحيان أخرى يكون صورة للطور الذي تتحول فيه الشخصيات عن طبيعتها البشرية (أو تنمسخ)، ويعبر عن هذا التحول بظهور عنصر طارئ غريب، كما في رواية **مئة عام من العزلة** (١٩٦٧م) بظهور ذيل الخنزير في السلالة: "فقد كانوا يخشون أن يعاني هذان الفرعان السليمان من سلالتين، تزاوجتا منذ القدم، عار ولادة تمساح منهما، وهناك سابقة لذلك رهيبة، فقد وضعت عمة لأورسولا تزوجت عمة لخوسيه أركاديو بوينديا اضطر أن يرتدي، طوال حياته، بنطالاً فضفاضًا،

---

[1] إيكو، أمبرتو، اسم الوردة، تر: أحمد الصمعي، دار أويا، طرابلس، ط٣، ٢٠٠٣م، ص٥١.

ثم مات بعد أن نزف كل دمه وهو في الثانية والأربعين من عمره دون زواج، لأنه ولد وشب وله ذنب غضروفي في طرفه خصلة شعر، فلم يجرؤ قط على أن تراه امرأة، ثم انتهى بأن كلفه ذلـــك حياته كلها عندما تطوع، ذات يوم، لحام صديق له، فقطعه له بضربة سكين. ولكـــن خوســـيه أركاديو بوينديا، باستهتار ابن التاسعة عشرة من العمر، حل المشكلة بعبارته البسيطة: "لا يهمني أن يكون لي أبناء خنازير ما داموا يتكلمون"[1]، ولكن ذيل الخنزير الذي ظهر في أول السلالة لم يظهر إلا في الطفل الذي يجسد نهاية السلالة: "وبعد أن قطعت له القابلة حبل الخلاص، بـــدأت تمسح، بخرقة، ما كان عالقاً به من الدهن المزرق، الذي كان يغطي جسمه، بينما كان أوريليانو يحمل بيده المصباح. فلما كفأته على بطنه، ظهر له شيء يختلف فيه عن بقية البشر، فاقتربوا منـــه وانحنوا ليروه جيدًا. لقد كان ذلك ذنب خنزير"[2].

واضح أن هذا التحول يأتي لغاية هجائية مضمرة، كما أن تقنية التركيب والمزج تبدو عملية متطورة عن المجاز، فبدلاً من التشبيه والاستعارة كمكونات مجازية غير واقعية يـــصار إلى إضفاء سمة الواقعية العجائبية بواسطة دمج المكون غير الواقعي بالواقعي، وهي تجسيد أولي لفكرة المسخ، إذ يأتي الغروتسك كتصوير لعملية المسخ، فقد جاء التصوير في **مئة عـــام مـــن العزلـــة** للمخلوق الإنسان/الخنزير، قبل أن يصبح خنزيرًا.

الملاحظ هنا أنه كلما زادت درجات التنافر والتعارض أحدثت شـــكلاً غروتـــسكيًا قبيحًا، ولكن القبح، هنا، عائد إلى استخدام أجزاء من مخلوقات قبيحة، وذلك لغايات الرعـــب

---

[1] ماركيز، غابرييل غارسيا، مئة عام من العزلة، تر: محمد الحاج خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بـيروت، ط٣، ٢٠٠٥م، ص٢٦.

[2] المرجع نفسه، ص٥٢٤.

والهجاء. ولكن، لو اختيرت مخلوقات جميلة لتركيب أجزاء منها ضمن سياق آخر، لعد الشكل عجائبيا – غروتسكيًّا ولكن، ليس قبيحًا بالضرورة.

**٢. الشذوذ – التشويه**

يصعب تحديد الشذوذ إلا بوصفه خروجًا عن النسق المألوف؛ لذا يمكن أن يتخذ الشذوذ مظهرًا خارجيًّا، كالتشوه الجسدي المفرط، إذ إن التشوه "العادي" لا يحدث الأثر النفسي الصادم والمربك الذي يعد علامة على الغروتسك. ويمكن للشذوذ أن يتخذ مظهرًا داخليًّا نفسيًّا، فجان باتيست غرونوي في رواية **العطر** (١٩٨٥م) لباتريك زوسكيند (Patrick Suskind) (١٩٤٩-م)[1] يمكن اعتباره شخصية غروتسكية، فهو مشوه الشكل الخارجي إلى حد ما، لكنه مشوه نفسيًّا على نحو تضخيمي في حرمانه من الرائحة البشرية، وهو مشوه على نحو شيطاني في عدم اتساق مشاعره البشرية، من تضخم الإحساس بالذات وانتفاء الإحساس بقيمة المعايير الأخلاقية، فضلاً عن ذكائه المفرط الذي استخدم على نحو عجائبي.

وبقدر ما يبدو نموذج غرونوي نموذجًا غروتسكيًّا لتشوهه، فإن ثمة نموذجًا آخر مشوهًا على نحو إشراقي، وهو شخصية الفيسكونت في رواية **الفيسكونت المشطور**(١٩٥١م) لإيتالو كالفينو (١٩٢٣-١٩٨٥م)، فقد تشوه جسد الفيسكونت خلال خوضه الحرب: "وعندما سحب غطاء السرير، بدا جسد الفيسكونت وقد تشوه بشكل فظيع؛ كانت تنقصه ذراع وساق، وليس هذا وحسب، بل كل جزء من الصدر ومن الحوض مما كان يربط الذراع بالساق،

---

[1] زوسكيند، باتريك، العطر: قصة قاتل، تر: نبيل الحفار، دار المدى، دمشق، ط٢، ١٩٩٧م.

كل هذا قد فقد تمامًا. لقد نالت منه ضربة المدفع تلك؛ من رأسه كان قد تبقى عين وأذن ووجنة واحدة ونصف أنف ونصف فم، ونصف دماغ ونصف جبهة؛ أما من الطرف الآخر من رأسه فقد تبقى جزء منه، ولنختصر الأمر ونقرر بأن ما تبقى منه هو نصفه وحسب، نصفه الأيمن وقد حفظ بشكل جيد، ودون أي خدش ما، فقط ذلك الجزء الذي كان يربطه بالطرف الأيسر تحول إلى فتات. قال الأطباء وهم يشعرون بالسعادة: أية حالة هذه!"[1].

ونلاحظ، هنا، أن تقديم الثيمة قد يكون أكثر إرعابًا إذا ترافق التشوه الداخلي النفسي مع الجمال الخارجي، فبطل رواية **صمت الحملان**[2] (١٩٨٨م) لتوماس هاريس (Harris Thomas)، الذي بنيت عليه شخصية الفيلم الذي يحمل الاسم نفسه، يقدم على أنه طبيب نفسي ورسام وحساس للموسيقى ولا ينطوي على أي تشوه أو قبح خارجي، بل إن الإرعاب في شخصية البطل نابع من حالة التضاد بين الحساسية المرهفة التي يتمتع بها كفنان وطبيعته كآكل لحوم البشر، فهنا يمتزج الشذوذ بتقنية التعارض.

### ٣. الجنون

يرى ميشيل فوكو (Michel Foucault) أن "الجنون والمجنون شخصيتان عظيمتان بفعل غموضهما: تهديد وسخرية، سخرية لاذعة من العالم ومن تفاهة الرجال

---

(1) كالفينو، إيتالو، الفيسكونت المشطور، تر: معن مصطفى حسون، دار الكلمة، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٧.

(2) Harris, Thomas, **The Silence of the Lambs**, St. Martin's Press, New York, 1988.

وضعفهم"[1]؛ لذا فإن الجنون يمكنه أن يمثل رؤية للعالم، إما وفق نظرية باختين؛ عالم مقلوب يعاد ترتيبه (أو نثره)، أو حسب نظرية كيسر؛ وهي رؤية العالم غير المنطقي من وجهة نظر غير عاقلة؛ لذا فإن الجنون يمثل ثيمة غروتسكية، ولها إمكاناتها التقنية التي تتناسب مع تمثيل رؤية الجنون على مستوى اللغة وبناء الأحداث والزمان والمكان. ويمكننا أن نمثل لثلاث روايات استخدمت ثيمة الجنون؛ **الصخب والعنف**[2] لوليم فولكنر (١٩٢٩م)، و**الطبل الصفيح**[3] لغونتر غراس (١٩٥٩م)، و**محبوبة**[4] لتوني موريسون (١٩٨٧م).

تجنح الروايات الثلاث لأن يكون السرد في جزء منها بصوت الشخصية المجنونة، وبقدر ما يوفر السرد المجنون قيمة مضمونية مختلفة عن السرد العاقل، فإنه يمثل تركيبًا مختلفًا للأحداث والزمان والمكان، حيث تتكسر هذه العناصر في السرد، إذ تتداخل الأحداث في علاقاتها المنطقية وتتساوى في الأهمية، ومن ثم فالزمان والمكان اللذان يرتبط بناؤهما ببناء الأحداث يخضعان للفوضى والتشويش.

وكذلك، فإن ثيمة الجنون تحمل إما صيغة طهرانية لرؤية العالم ضد شيطانيته، كما عند فولكنر في روايته، وإما تحمل حسًا ساخرًا تجاه العالم كما في رواية غونتر غراس، أو مزيجًا من الطهرانية والشيطانية كما في رواية توني موريسون؛ لذا فإن ثيمة الجنون هي إحدى تمثيلات

---

[1] فوكو، ميشيل، **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ص٣٤.

[2] فولكنر، وليم، **الصخب والعنف**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٤، ١٩٨٤م .

[3] غراس، غونتر، **الطبل الصفيح**، تر: حسين الموزاني، منشورات الجمل، كولونيا، ط١، ١٩٩٨م .

[4] موريسون، توني، **محبوبة**، تر: أمين العيوطي، مركز الأهرام، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

تفسير كيسر للغروتسك على أنه استحضار لقوى ظلامية في العالم لدحرها، كما أن تمثيل الجنون في الروايات السابقة هو تمثيل لفترة التحولات والصراعات، وتمثيل للمهمشين اجتماعيًّا[1].

وبعيدًا عن الإمكانات الترميزية لشخصية المجنون، فإن قيمتها البنائية تتمثل في طاقة التشويش التي تتناسب مع آليات اشتغال الغروتسك.

إن العناصر السابقة التي تُستخدم لخلق شخصيات غروتسكية ليست عناصر نهائية، ولكن، يمكن القول إنها العناصر الأكثر بروزًا وتكررًا في خلق شخصية غروتسكية، أو هي بمترلة المبادئ الأساسية التي تشكل تنويعات الشخصية الغروتسكية في السرد الروائي.

## ثانيًا: أشكال سردية غروتسكية

يمتد الغروتسك من كونه رؤية للنص ليكوّن طرقه السردية الخاصة، التي تتناسب مع تشكيل الرؤية فنيًّا، هذه الطرق الطرق تمثل استراتيجيات[2] وثيمات وتقنيات وأدوات، تتبادل

---

(1) للمزيد عن الجنون كزاوية رؤية: فصل Insanity as a Point of View من كتاب **Fiction of the Modern Grotesque**، وللمزيد عن رواية توني موريسون: Corey, Susan, The Religious Dimensions of the Grotesque in Literature: Toni Morrison's Beloved ضمن كتاب **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections**.

(2) الاستراتيجية السردية: "عند القيام برواية سرد ما فإن هناك مجموعة من الإجراءات السردية يجري تنفيذها أو طرق سردية تستخدم لتحقيق أهداف معينة": برنس، جيرالد، المصطلح السردي: **معجم مصطلحات**، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، مادة (Narrative strategy).

في وظيفتها السردية داخل النص الروائي وتتداخل؛ لذا نكتفي بتعريفها جميعًا على أنها أشكال سردية غروتسكية.

**١. إهانة البطل**

تمثل إهانة البطل استراتيجية سردية غروتسكية، وهي تقوم على مبدأ التعارض أو الصدمة، وتُستخدم لغايات الهجاء والسخرية غالبًا. ما يلاحظ هو أن إهانة البطل ليست هدفًا في حد ذاتها، بل هي بمنزلة هجائية للطرفين؛ للعالم الذي يمثله البطل، والعالم المضاد لهذا البطل، غير أن التعارض، هنا، يأتي من مبدأ إهانة البطل بدلاً من الاحتفاء به، كما هي عادة التعامل مع الأبطال، وعند باختين فإن إهانة البطل مفهوم متصل بالروح الكرنفالية، بما تحيل عليه من تكافؤ الأضداد والعالم المقلوب. ويمكن لإهانة البطل أن تظهر في شكلين: الإهانة من خلال المواقف، والإهانة من خلال زاوية السارد ولغته. وعلى الشكل الأول يمكننا قراءة **دون كيشوت** نموذجًا خالصًا على إهانة البطل حسب تصنيف باختين[1]، خصوصاً وإن هذه الرواية تعد محاكاة ساخرة للرواية البطولية[2].

أما في رواية **العطر** فيظهر شكلا إهانة البطل، ويمكننا أن نقرأ في افتتاحية الرواية أمثلة على المستويين، إذ تظهر إهانة المواقف من خلال الحالة العفنة للمكان الذي ولد فيه غرونوي وكيفية ولادته وشنق والدته بعد ولادته، وكذلك تظهر إهانة لهجة السارد التهكمية التي

---

(1) شعرية دوستويفسكي، ص١٩٤.

(2) انظر: كيسنر، جوزيف. أ، شعرية الفضاء الروائي، تر: حسن احمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص٧٦.

يستخدمها للإعلان عن غرونوي بتصنيفه بين الأوغاد البائدين: "وإذا كان اسمه اليوم قد طواه النسيان، على نقيض أسماء نوابغ أوغاد آخرين، مثل دو ساد، سان جوست، فوشيه أو بونابرت وغيرهم، فذلك بالتأكيد ليس نتيجة أن غرنوي، بمقارنته مع هؤلاء المريبين الأكثر شهرة، يقل عنهم تعاليًا واحتقارًا للبشر ولا أخلاقية، باختصار، كفرًا؛ وإنما لأن عبقريته وطموحه قد انحصرا في ميدان لا يخلف وراءه أثرًا في التاريخ، أي في ملكوت الروائح الزائل"[1].

وتعد إهانة البطل استراتيجية غروتسكية غير قبيحة، إلا إذا تضمنت مواقف الإهانة تفاصيل قبيحة على نحو مفرط، مثل تفاصيل الموقف الذي شكله السارد لولادة غرونوي، فالقبح هنا لا يتجسد في الاستراتيجية نفسها، وإنما في التفاصيل التي تستخدمها الاستراتيجية لإهانة البطل.

ما نلاحظه هو أن البناء الغروتسكي للرواية لا يشترط تشكيل شخصية غروتسكية بالضرورة، فشخصية دون كيشوت هي شخصية إشكالية بالمعنى اللوكاتشي، لكنها ليست شخصية غروتسكية، ولكن استراتيجية إهانة البطل تضافرت مع بناء الشخصية الإشكالية في اصطدامها بالمجتمع، وذلك بخلاف غرونوي الذي بنيت شخصيته على نحو غروتسكي كما قدمنا.

### ٢. التقذير

---

(1) العطر، ص ٥.

ونعني بالتقذير (Scatology) (من القذارة) استخدام الأنساق القذرة؛ البول والغائط والبذاءات الجسية، إما على شكل ثيمات وإما على شكل استراتيجية، حيث تحفل البنى السردية بالتفاصيل القذرة، ويكون ذلك، غالبًا، لغايات هجائية أو ساخرة، وهي تشترك أحيانًا في إهانة البطل، كما في رواية ابنة الحظ لإيزابيل ألليندي، فثمة روايتان للهيئة التي وجدوا عليها إلزا، رواية تقول إنهم وجدوها في سلة خيزران مبطنة بقماش قطني ناعم، والرواية الأخرى كانت تسردها الخادمة على مسامع إلزا: "لقد كنت ترتجفين في سترة رجل، بل إنهم لم يضعوا لك حفاطة، وكنت مغطاة بالبراز تمامًا. لقد كنت مخاطية حمراء البشرة مثل جرادة بحر مسلوقة"[1].

وذلك كله مرتبط بالروح الكرنفالية، إذ يمثل التقذير أدوات كرنفالية تتخلل الأبنية السردية، يقول باختين: "يبني رابليه في نسق المواد البرازية نسق (أساطير محلية). والأسطورة المحلية تفسر منشأ المكان الجغرافي. وكل مكان يجب أن يفسر، بدءًا من اسمه وحتى خصائص تضاريسه وتربته ونباتاته إلخ، من الحدث الإنساني الذي وقع هنا وحدد اسم هذا المكان وهيئته. المكان هو أثر الحدث الذي أعطاه شكله. ذلكم هو منطق الأساطير والخرافات المحلية المفسرة للمكان بالتاريخ. ورابليه ينشئ أيضًا مثل هذه الأساطير على مستوى المحاكاة الساخرة. وهكذا نرى رابليه يفسر اسم باريس على النحو التالي: حين وصل غرغنتوا إلى هذه المدينة اجتمعت حوله جماهير المدينة فقام هو (للضحك) par rio بفك أزرار سرواله الرائع ورش الجموع من عل بغزارة بحيث أغرق ٢٦٠٤١٨ رجلاً ناهيك عن النساء والأطفال... هذا هو ما جعل المدينة

---

[1] الليندي، إيزابيل، ابنة الحظ، تر: صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م، ص١١ .

تحمل اسم باريس Parir منذ ذلك الوقت"[1]. ولكن بناء هذه الأسطورة، كما يرى باختين، يتضمن هجاءً وسخرية من تقارير الموت الرسمية، يقول: "هذا الهلاك الجماعي معطى هنا بأسلوب ضاحك مبالغ مباشر، وإنما كمحاكاة ساخرة على التقارير الكئيبة التي تتحدث عن الكوارث الطبيعية وسحق الانتفاضات والحروب الدينية (الحياة الإنسانية من وجهة نظر مثل هذه التقارير الرسمية لا تساوي شيئًا"[2].

ولكن تنبغي الإشارة إلى ارتباط التقذير بتدنيس المقدس، كما عند رابليه، يقول باختين: "إن إدراج المفاهيم والرموز الدينية في أنساق الطعام والسكر والتغوطات والأفعال الجنسية عند رابليه ليس شيئًا جديدًا بطبيعة الحال. فمعروفة لدينا الأشكال المتنوعة لأدب القرون الوسطى المتأخرة التجديفي المحاكي محاكاة ساخرة"[3]، فضلاً عن ارتباط التقذير بالبذاءات الجنسية، وهو يشمل تنويعات مختلفة: "من البذاءة العارية وحتى التورية الدقيقة، ومن النكتة الفاحشة وحتى المحاكمات الطبية ـ العلمية الطبيعية عن القوة الجنسية ومني الرجل والإخصاب الجنسي والزواج وعن معنى الجنس"[4]. هذه التويعات تمتد من أدب رابليه لتصل إلى أدب العصر الحديث، ففي رواية ماريو بارغاس يوسا **دفاتر دون ريغو بيرتو** (١٩٩٧م)[5] يظهر الاحتفاء بالجسد على نحو دقيق، في طريقة عناية دون ريغو بيرتو بجسده واحتفائه باللحظات التي يقضيها

---

(1) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص١٤٧.

(2) المرجع نفسه، ص١٥٥.

(3) المرجع نفسه، ص١٤٠.

(4) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص١٤٨.

(5) يوسا، ماريو بارغاس، **دفاتر دون ريغو بيرتو**، تر: صالح علماني، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

في ممارسة طقوس التبرز والاستحمام، فضلاً عن البيانات السردية الساخرة التي تأتي بمنزلة فواصل بين فصول الرواية، مثل "ثورة البظر"، وهي تدمج بين البيانات السياسية والفلسفة وأعضاء الجسد المهملة والمحرمة على نحو تهكمي.

تتمثل قيمة نسق البذاءات الجنسية -كما يراها باختين- في أنه "يهدم المرتبة القائمة بين القيم عن طريق خلق مجاورات جديدة بين الكلمات والأشياء والظواهر. إنه يعيد بناء لوحة العالم، يكثفها ويحللها ماديًا. كما أنه يعيد بناء الصورة التقليدية للإنسان في الأدب بناء جذريًّا، وإعادة البناء هذه تتم، بالمناسبة، على حساب الدوائر غير الرسمية والخارجة عن نطاق الكلمة لحياته. الإنسان يتمخرج كله وينور بالكلمة كله وفي كل تجليات حياته. لكن الإنسان في هذا لا يفقد صفة البطولة ولا ينحط، ولا يصبح أبدًا إنسانًا من (مستوى حياة دنيء)، بل الأصح الكلام عن خلع صفة البطولة عند رابليه على كل وظائف حياة الجسم – الأكل، الشرب، التغوط والتبول، الممارسة الجنسية.. إنما لنسق البذاءات الجنسية وجهه الإيجابي. فالتهتك الفظ لإنسان القرون الوسطى هو الوجه الآخر للمثل الأعلى في الزهد الذي يحط من شأن دائرة الجنس"[1].

لقد كانت موضوعات الأنساق القذرة بمنزلة موضوعات الثقافة الدنيا[2]، لولا أنها شهدت صعودًا مع احتفاء الحركات الحداثية بها، فقد كانت الدادائية تهتم "بالمحاكاة الهزلية والتهكم، بينما اهتم السرياليون باللحظات الثرية التي يوفرها الوجود. كانت الدادائية تهتم

---

(1) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص١٥١- ١٥٢.

(2) ابرز مثال على أن هذه الموضوعات تمثل ثيمة في أدب الثقافة الشعبية هو قصص الديكاميرون، حيث تجتمع أنساق القذارات الجسدية مع تفاصيل الحياة اليومية، انظر: بوكاشيو، جيوفاني، الديكاميرون، تر: صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٦م.

بالمواضيع الداعرة Scatological، بينما كانت السريالية تعلي من شأن الحب والجنس"[١].

وأبرز ما يميز هذه الموضوعات هو قدرتها الاستفزازية للذهنية المحافظة، وقدرتها على كسر النسق المستقر[٢]، وذلك لأنها تتضمن قبحًا مباشرًا صادمًا. ويتمثل جوهر الغروتسك في الارتباط المعنوي لهذه الموضوعات بمبدأ التعارض، إذ يكمن الغروتسك في الإعلاء من شأن ما هو دنيء جدًا والاحتفاء به.

### ٣. الموت المرح – الكوميديا السوداء

إن مصطلح الموت المرح هو أحد المصطلحات المتعلقة بالكرنفالية، وهو مرتبط بمفاهيم تكافؤ الأضداد وإزالة الكلفة. ويبدو الفارق بين تسميتي الموت المرح والكوميديا السوداء في طبيعة "الحس" الذي يُغلَّف به المشهد، فمن الأدب التركي الساخر نقرأ رواية أورهان باموق اسمي أحمر (١٩٩٨)[٣]، حيث يظهر السارد في الفصل الأول، وهو نقاش مقتول وجثته ملقاة في بئر، وهو يلعن من قتله بحس فكاهي، ويبدو المشهد أقرب إلى صيغة الموت المرح، إذ تفتتح الرواية على هذا النحو: "الآن أنا ميت. جثة في قعر جب. مضى كثير من الوقت على لفظي نفسي الأخير. وتوقف قلبي منذ زمن طويل ولكن لا أحد يعرف ما جرى لي غير قاتلي السافل. إنه رذيل مقرف... شكايتي الآن ليست من تساقط أسناني مثل الحمص الهش في فمي المدمى، وليس

---

(1) برادبري، مالكم، وجيمس ماكفارلن، الحداثة (١٨٩٠ – ١٩٣٠)، تر: مؤيد حسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٩٥.

(2) للمزيد حول هذا الموضوع أنظر: فصل Scatology في كتاب **The Modern Satiric Grotesque**.

(3) باموق، أورهان، اسمي أحمر، تر: عبد القادر عبد اللي، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م .

من سحق وجهي إلى حد عدم معرفته، وليس من استعصائي في قعر جب، بل من شعوري بأنني ما زلت حيًّا. تخيلُ محبيَّ الذين يفكرون بي كثيرًا – أنني ما زلت ألهي نفسي بشغلة جنونيـــة، أو أنني ذهبت وراء امرأة أخرى – يعذب روحي القلقة إلى أقصى حد. عليهم أن يجدوا جـثتي في أسرع وقت، ويصلون علي، ويشيعوني، ويدفنوني! والأهم من هذا عليهم أن يجدوا قاتلي! عليكم معرفة أنه إذا لم يلق القبض على ذلك السافل، لن أهدأ في قبري حتى لو دفنوني في قـــبر رائـــع، وسأبقى أبثكم اللاإيمان. جدوا ابن القحبة قاتلي، وأنا أحكي لكم وبالتفصيل عما رأيته في الحياة الآخرة، ولكن بعد أن تقبضوا على قاتلي عليكم أن تعذبوه (بالمنغنة) وأن تكسروا عظامه الثمانية عشرة، وتفصل عظام الصدر، وجعلها تطقطق ببطء، بعد ذلك تثقبون جلدة رأسه ذات الـــشعر الطويل المزيت، والمقرف، بالسياخ الخاصة بالجلادين، واقتلعوا ذلك الشعر شعرة شـــعرة وهـــو يصرخ"[1].

أما رواية **سرنامة**[2] لعزيز نيسين، وهي رواية عن إعداد كرنفال لإعدام أحد المحكومين وتنفيذه، فتمثل صيغة الكوميديا السوداء. وخلال الصيغتين؛ الموت المرح والكوميـــديا الـــسوداء تكون السخرية استراتيجية يتخذها السرد، إما لغاية الهزل وإما لغاية الهجاء، ففي رواية بـــاموق كان الموقف هزليًّا، أما في رواية نيسين فكانت السخرية هجائية.

---

(1) اسمي احمر، ص٧ – ١١ .

(2) نيسين، عزيز، سرنامة: وقائع احتفال رسمي، تر: عبد القادر عبد اللي، دار ورد، دمشق، ط١، ١٩٩٩م.

وترافق الحس الساخر والمرح مع الموت صيغة قديمة، وتظهر في غروتسك شكسبير، ففي مسرحية **هاملت** (**١٦٠١م**) يكون حفارو القبور مهرجين[1]، وفي **مكبث** (١٩٠٥م) هناك مشهد البواب السكير الذي يحرس القلعة/ جهنم: "هذا دق، إي والله! لو كان المرء بواب جهنم، لكان عليه أن يكثر من إدارة المفتاح. (قرع) دق، دق، دق. من هناك، باسم بعلزبوب!- هنا مزارع شنق نفسه عندما توقع غلة وفيرة، ادخل، يا انتهازي الزمن، وأكثر من المناديل معك، لأنك هنا ستعرق لها. (قرع) دق، دق، دق... من هناك، باسم الشيطان الآخر؟ - هنا والله ذو لسانين يستطيع أن يقسم في كلتا الكفتين ضد كلتا الكفتين، وقد اقترف ما يكفي من خيانة من أجل الله، ولكنه لم يستطع التكلم باللسانين لرب السماء: ادخل، يا ذا اللسانين! (قرع) دق، دق، دق.. من هناك؟ هنا والله خياط إنكليزي، جاء هنا لأنه سرق سروالاً فرنسيًّا. ادخل يا خياط، هنا لك أن تسخن مكواك وتشوي عراك. (قرع) دق، دق، دق.. لا هدوء أبدًا! من أنت؟ ولكن هذا المكان أبرد من أن يكون جهنم، حسبي بوابًا شيطانًا: لقد خطر لي أن أدخل أناسًا من كل حرفة، يطرقون درب الزهور المؤدي إلى المحرقة الأبدية. (قرع) خالاً، حالاً.. رجاء، تذكروا البواب"[2].

تأتي هذه المشاهد في المسرحيات بهدف تخفيف حدة التوتر مع ذروة التراجيديا/ وتكون بغرض الترويح الكوميدي، وهي محملة بحس الفكاهة المرتبط بموضوعات الموت والعذاب[3].

---

[1] شكسبير، وليم، هاملت، تر: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م .

[2] شكسبير، وليم، مكبث، تر: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م .

[3] الكوميديا والتراجيديا، ص٤٥.

ودائمًا ما تكون هذه المشاهد ساخرة في موضوع الموت، بعد أن شهدت الاحداث تصاعدًا بعد مشهد موت أحد الابطال.

غير أن ثمة حسًّا آخر، وهو إدخال الكوميديا على المواقف المرعبة، مثل موقف التعذيب في مسرحية **الملك لير**(١٩٠٦م). يفسر ويسلن نايت طبيعة هذا النوع من الكوميديا قـائلاً: "إن تلك المنطقة المعينة التي يلتقي عندها الفاجع الرهيب بالسخيف العابث هي بالضبط مرتع الجنون.. إن اقتلاع عيني جلوسستر أمر لا تدفع إليه ضرورة، وهو فج يدفع على الاشمئزاز: وهذا ما أراده شكسبير. فهو يعمل على إبراز فداحة عنصر آخر مرافق له – هو عنصر القسوة – الذي يتمثـل في الرعب الذي يبدو في جنون الملك لير – ليس رعبًا فحسب بل إن هناك أيضًا ذلك الـشيء الذي هو نوع من الكوميديا الشيطانية كامن في أعماق هذا الرعب. إن منظر التعذيب الجسدي يثير ضحك غير المثقفين. وكانت إنجلترا أيام شكسبير تبتهج لمشاهدة التعذيب الجسدي والهذيان المضحك المصاحب للجنون الحقيقي"[1].

هذا النوع من الحس الساخر في وصف مشاهد الموت تستلهمه الواقعيـة الـسحرية، وذلك في شكل بناء الموقف أو لغة السارد، ففي آخر رواية **مئة عام من العزلة** يـرى أركـاديو طفله بعد وفاة زوجته، وفي لحظة الكشف، يصف المشهد: "وعندها رأى الطفل كقربة منفوخـة جافة، وقد تجمع عليه كل نمل الدنيا، يحاول كل سرب منها أن يسحبه نحوه وجره تحت الأرض

---

[1] نايت، ويسلن، عجلة الأقدار التي تلتهب بالنار، نقلاً عن: الكوميديا والتراجيديا، ص ٣١.

سالكًا ذلك الرصيف الحجري الممتد في البستان الصيفي"[1]. إن السخرية تكمن في استخدام التشبيه "كقربة منفوخة جافة"، واستخدام ثيمة النمل الذي يلتهم البشر.

وفي رواية بيت الأرواح لإيزابيل ألليندي، هناك مشهد البحث والعثور على رأس نيفيا والدة كلارا، بعد أن طار في حادث اصطدام سيارتها هي وزوجها بالقطار، ولم يعثروا على الرأس، لولا أن كلارا بقدرتها الرؤيوية استطاعت الاستدلال على مكانه، فذهبت في سيارة أجرة لتحضر الرأس: "قالت للسائق: يا سيد، تلطف بالدخول حتى هناك. احلب لي رأس المرأة الذي سوف تجده. وزحف الرجل تحت العوسج واكتشف رأس نيفيا الذي كان يشبه شمامة نبتت هناك وحيدة. أمسكه من الشعر ورجع به، وهو يمشي على أربع قوائم. وفيما كان الرجل يقيء أمعاءه ومصارينه، وقد اتكأ على شجرة قريبة، كانت فيرولا وكلارا تخلصان نيفيا مما انزلق في أذنيها وأنفها وفمها من تراب وحصى، وسرحا شعرها الذي كان مشعثًا، ولكنهما لم تستطيعا أن تطبقا العينين، ولفتاها بشال ورجعتا إلى السيارة... بقي رأس نيفيا مشكلة، لأنهم لم يعرفوا أين يضعوه كيلا يتعثر به أحد. وأخيرًا نسقته فيرولا، بعد أن لفته ببعض الخرق في علبة قبعة جلدية[2].

يمثل هذا المشهد نموذجًا للموت المرح، إذ تختفي قدسية الموت أو وجهه المرعب، ويغدو ثيمة تجمع بين الاشمئزاز والعجائبية، فبقدر ما يشعر السائق بالاشمئزاز، يشعر المتلقي بالإحساس

---

[1] مئة عام من العزلة، ص٥٢٧ – ٥٢٨.

[2] الليندي، إيزابيل، بيت الأرواح، تر: سامي الجندي، دار الجندي، دمشق، ط٢، ١٩٩٩م، ص١٣٦– ١٣٧.

نفسه ممزوجًا بالعجائبية، خصوصًا حين يختتم المشهد على نحو ساحر بالاحتفاظ بالرأس منسقًا في علبة قبعة.

وفي رواية **العطر**، تختتم الرواية بوصف ما بعد اللحظة التي التهم فيه المريدون غرونوي على نحو عشقي: "عندما اجتمع أكلة لحوم البشر بعد الوجبة حول النار لم ينبس أحدهم بحرف. أحدهم تجشأ، والآخر بصق عظمة، والثالث تلمظ قاذفًا في النار نثرة من البزة الزرقاء.. كان كل منهم، رجلاً أم امرأة قد ارتكب سابقًا جريمة قتل أو شيئًا فظيعًا ومتينًا من هذا القبيل. أما أن يلتهموا رجلاً؟ لم يكن في ظنهم أنهم قادرون على ارتكاب مثل هذا الفعل المروع أبدًا. واستغربوا أن الأمر ببساطة قد أعجبهم، وأنهم رغم حيرتهم لا يشعرون بأي شيء من قبيل تأنيب الضمير. بل على العكس! فرغم الثقل الذي كانوا يحسون به في معداتهم، كانت قلوبهم خفيفة جدًا، كما امتلأت نفوسهم المظلمة فجأة بمرح طاغ، وعلت وجوههم مسحة من السعادة رقيقة.. كانوا فخورين إلى أقصى حد، فلأول مرة في حياتهم فعلوا شيئًا عن حب"[1].

يصف السارد لحظة ما بعد التهام أكلة لحوم البشر فريستهم، وهو مشهد يفترض أن ينطوي على درجة عالية من القبح، ولكن التعارض يحصل حين تمرر قيمة القبح المفرط في أكل البشر على أنها إحساس "جميل"، وبذا تزيد عجائبية المشهد وارتباك المتلقي بين الاستهجان والإعجاب بالعجائبية.

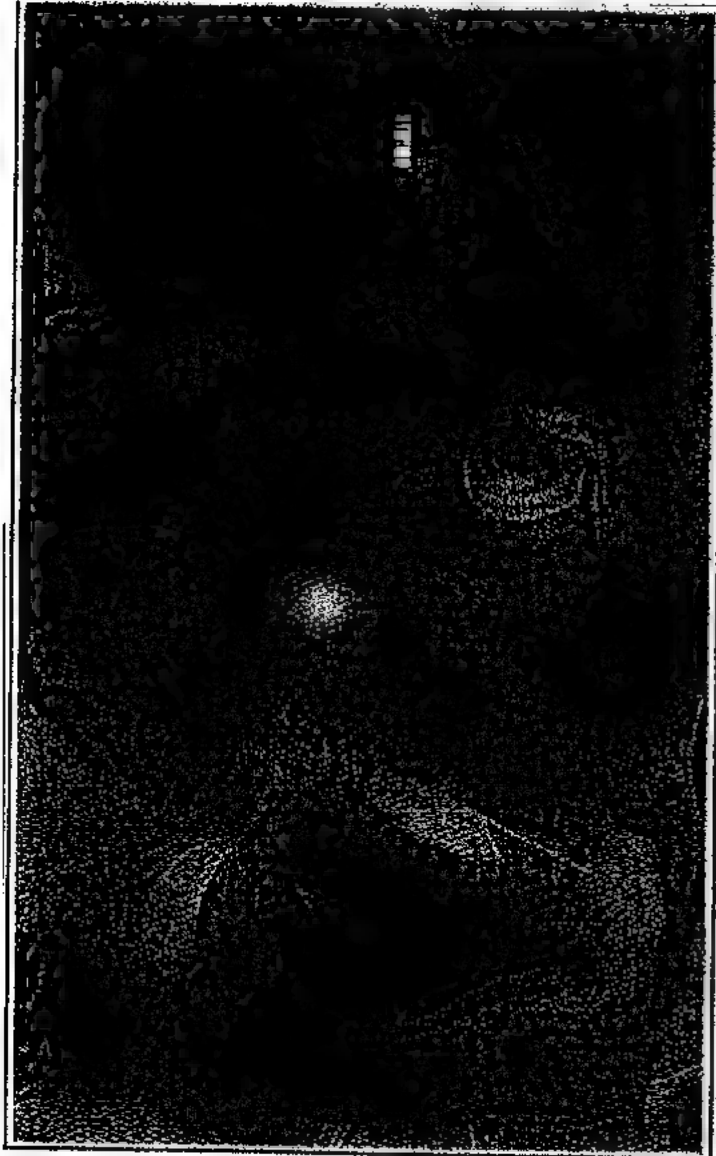
هذه الاستراتيجيات والثيمات والتقنيات هي أدوات غروتسكية يستخدمها السرد ضمن الرؤية الكلية المشكلة للنص.

---

(1) العطر، ص٢٣٩ .

# الباب الثاني:

# أشكال القبح الغروتسكي في الرواية العربية المعاصرة



لوحة غلاف مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة لفاضل العزاوي

الباب الثاني

# أشكال القبح الغروتسكي
# في الرواية العربية المعاصرة

تمثل السياقات الاجتماعية والثقافية سياقات رئيسية تتشكل من خلالها النصوص الأدبية، وفيما كان كيسر قد أشار إلى المبدع بوصفه منتج النص وأحد المحاور الرئيسية في إنتاج النص الأدبي وصاحب المخيلة الجامحة التي تخلق الغروتسك، فإن هارفام اشار إلى السياقات الاجتماعية والثقافية التي تؤثر في المبدع والتي تشكل جماعياً تصورها الخاص للغروتسك، وتستثمره حسب احتياجاتها، كما أشار إلى حضور الغروتسك كهامش يحضر متجاوراً مع المركز، ويسحب هذه التصورات على الثقافة العربية، فيمكننا أن نفترض وجود سياقات متنوعة تفرز أنماطها الغروتسكية الخاصة، وهي:

- الإبداع الذاتي (مخيلة المبدع)
- النقل والتقليد
- الاستثمار

إن التفسير الأول يتمثل في فكرة التجريب والإبداع الذاتي، حينما يبحث المبدع عن وسائل لكشف مساحات إبداعه الخاصة، والتي ينبغي بالضرورة أن تحقق شرط الإبداع وذلك بخروجها عن النسق المألوف، وهو الأمر الذي يسوقه إلى ابتكار هيئات متطرفة جداً بما يضر النص فيصبح مرتبطاً بمبدعه ويفقد صلته بالمتلقي الذي لا يستطيع التواصل مع النص نظراً لضياع المفاتيح الدلالية وسط التجريب الذي يصبح غاية في حد ذاته.

أما تبرير التقليد فهو مرتبط بالمثاقفة، حيث التأثر بالنتاج الغربي يتم إما من خلال النصوص المترجمة أو من خلال تعاطي المبدع مع النص مباشرة ضمن لغته الأصلية، وهو قد يفتح الأفق على إمكانية الإفادة من تجارب جديدة، لكن الأمر قد لا يعدو بالمقابل تجربة الافتتان والإعجاب بالنتاج الغربي الذي يسعاد نموذجه وينقل للثقافة الغربية.

أما الطرح الثالث فهو نقل الشكل الغربي نقلاً استثمارياً ويعاد توجيهه حسب رؤية المبدع.

ونجد وسط ذلك كله طرحاً يتبنى رفض المنجز ويطرح نماذج مغايرة للعرف التقليدي، ويسعى في ذلك لبناء نموذجه الخاص، وخلال ذلك قد يتواصل مع أشكال تتقاطع مع قيم الرفض التي توجد في أي ثقافة، وهي ذات القيم التي يشتغل عليها الغروتسك.

والواقع أن الأنماط الثلاثة السابقة يصعب فصلها عن بعضها، ويصعب الكشف عنها وتحديدها داخل خطوط حدية، ولو حتى بواسطة البحث عن مصادر المؤلف، إذ لا يمكن البحث عن المقاصد التي تتشابك مع هذه المصادر ولو كشف عنها المبدع ذاته.

غير أن السمة التطورية الطبيعية للأدب والفن عموماً تقول بحتمية إيجاد أنماط تجريبية خارج النسق التقليدي، وهنا يمكننا اكتشاف بعض الروايات المهمشة في الأدب العربي، غير أنها بنائياً كانت تخلق سماتها الخاصة التي تميزها عن سواها من الروايات العربية، ومن هنا كان سبب اختيارنا لهذه الروايات، السبب الأول العام هو التهميش الذي تعرضت له هذه الروايات بواسطة النقد العربي. والسبب الآخر هو تقاطعها مع الأشكال السردية ضمن مستويات وأبعاد متعددة. أما الأسباب المتعلقة بكل رواية فهي كالآتي:

- إن رواية **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة** لفاضل العزاوي تمثل نصاً تجريبياً مبكراً، إذ نشرت للمرة الأولى في الستينيات وتتمثل فكرة الخيال العلمي وهو نمط مفقود وغير حاضر في الثقافة العربية.
- رواية **يا كوكتي** لجنان جاسم حلاوي تلتقي بنائياً وتخييلياً مع لوحات بوش وبروجيل، فهي أشبه بنسخة عربية مكتوبة عن لوحاتهم.
- رواية **الباذنجانة الزرقاء** لميرال الطحاوي هي رواية تمثل عالم المرأة المهمشة في كل الثقافات، وهي المرأة القبيحة.
- رواية **امرأة القارورة** لسليم مطر كامل هي رواية عجائبية، تسوق مشاهد الموت ضمن سرد يتمثل شكل الموت المرح عند باختين.
- رواية **الطين** لعبده خال رواية تأخذ نمطاً إلغازياً الذي يخفي لحظة الاكتشاف إلى نهاية الرواية.

- رواية **الفتيت المبعثر** لمحسن الرملي، من روايات الحرب، وأسلوب التقذير المفرط المستخدم في هذه الرواية يخفي خلفه رؤية للعالم أفرزها الحرب.

**أولاً: الرؤية الغروتسكية في الرواية العربية:**

إن الغروتسك يسمح للمبدع بتحدي أي نسخة نهائية أو مغلقة من الحقيقة، وذلك بواسطة الكشف نصياً عما أهمل وسقط من رؤية واقعية للحياة، وعبر متابعة الطبيعة المتناقضة والغامضة والمداخلة لحياة الإنسان، بدلاً من الخط الأحادي للحياة والذي يقوم على الفصل بين ما هو خير وما هو شرير، ويعنى بالواضح والمكشوف دون الملتبس والغامض.

ثمة رؤيتان رئيسيتان للغروتسك؛ هما رؤية كيسر ورؤية باختين، وقد عرض كل منهما لدلالة الغروتسك. كيسر أكد على استخدام الغروتسك لاستحضار وقهر المظاهر الشيطانية للعالم، كما ركز على رؤية الغروتسك بوصفه تعبيراً عن الإحساس البشري بالإقصاء وإخفاق الإنسان في تكييف نفسه ضمن الكون العادي. فيما باختين، من جهة أخرى، أكد على قدرة الغروتسك على استيعاب أكثر من صورة القهر عبر صور مناقضة مختلفة، فرؤيته للغروتسك رؤية مشرقة وإيجابية بالنسبة إلى رؤية كيسر السلبية لتفسير الغروتسك.

من خلال ذلك يمكننا أن نرى أن الغروتسك يشتغل في النص الأدبي بواسطة عدد من الطرق، بشكل رئيسي من خلال المبالغة والتناقض والانحطاط. الغروتسك يحط من قيمة المثل من خلال استحضار قيم مثالية رفيعة أو طبيعة عليا ويحط من قيمتها وذلك بواسطة ربطها بأدنى مستويات المادية، اي يعيد وصل المثالية بدمجها مع جذورها في العالم المادي المنحط بشكل مفرط.

البنية السردية نفسها ربما تعكس الغروتسك بواسطة دمج الأجناس الأدبية وتزويدها بنهاية غامضة وملتبسة غير منتهية انتهاء واضحاً، أو بواسطة خلق حس من اللاانسجام والتنافر عكس النمط الكلاسيكي الواضح.

لقد لاحظ باختين أن الروايات الغروتسكية كثيراً ما كانت بمثابة ساحة قتال تكون فيها الشخصيات الثائرة تقاتل لما تشعر به كحقيقية للكون مدعومة بواسطة السارد. هذه العملية من تنزيل وحط والتركيز على الطبيعة المادية تأتي ضمن رؤية تصويرية لخلق الكون.

الغروتسك، عملياً، في تأويل باختين، يقدر الجسد والمادية وينتظم في حركة إعادة الاتصال أو الدمج والتوحيد مع هذه اللامعقولية، والمظاهر الاحرفية للكينونة التي تجد مكانها خارج العقلانية وإمكانية التفسير. لقد كان الغروتسك بقدم أداة تساعد المبدع على كسر النظرة المقدسة التي تقوم على الفئات المثالية مثل تكامل الجسد والروح.

يقدم هارفام رؤيته في أن الغروتسك يبرز خصوصاً في أزمنة التحول، عندما تكون أشكال الثقافة السائدة تنكسر جزئياً لإيجاد طريقة لشيء جديد أو عندما يتحرك ما هو هامشي باتجاه المركز. ولذا نجد دلالة الغروتسك تتمظهر في شكلين مضمونيين: تحفيز آليات كشف الحاضر وفضحه، وذلك باتباع نموذج ولفغانغ كيسر، باستحضار وقهر المظاهر الشيطانية للعالم. وثانياً: استخدام الغروتسك لبناء أساس للتغيير والتجديد، بواسطة تجميع ما قد تشظى أو إعادة الصلة بما هو غريب عن الذات، وبهذا فإن باختين يقدم رؤية إيجابية للغروتسك.

وعند سحب هذه الرؤى التنظيرية للغروتسك على الروايات المدروسة هنا، نجد أن المهيمن هي الرؤية الغروتسكية السلبية، فالرؤية المهيمنة هي استحضار المظاهر الشيطانية للعالم، ولكن دون دحرها بصورة إيجابية أو عكسها أو تدميرها.

في رواية **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة** لفاضل العزاوي نجد أن الغروتسك يشتغل ضمن رؤية الاغتراب عن العالم التي قول بها كيسر، وقد تجلى ذلك بانفصال الشخصية الرئيسية في الرواية عن العالم ومحاولتها تدميره بواسطة جهاز تدميري، وتنتهي الرواية بانتحار الشخصية، أي أن النهاية سلبية تماماً وهي بمثابة تتمة للغروتسك السلبي الاغترابي الذي يسيطر على الرواية.

رواية **يا كوكتي** لجنان جاسم حلاوي تقوم على غروتسك الخلق وتشكيل الكون بصورة نبوئية اسبه بسفر التكوين، وهي تعتمد استحضار الغامض والمجهول والغيبي وربطه

بالأساطير والموروثات الدينية، وتقدم صورة معاكسة لترتبية الكون من خلال الكرنفالات المتخيلة داخل النص ومن خلال التركيز على المخلوقات التي تمثل عالم الغروتسك كما جاء بها كيسر وهي الهوام والزواحف، وهو يعلي من شأنها أو يحط من قيمة الإنسان داخل النص حين يجعلها ضمن تراتبية واحدة في الأهمية.

هاتان الروايات يمكن اعتبارهما روايات غروتسكية، على مستوى الرؤية المشكلة للنص، وعلى مستوى الآليات السردية المستخدمة في بناء النص سردياً.

أما رواية **الباذنجانة الزرقاء** لميرال الطحاوي فتقوم على الرؤية التصادمية مع العالم، ولكن من وجهة نظر المهمش، اي أنها تمثل العوالم المضادة؛ عالم المرأة القبيحة في مواجهة العالم الذي تسوده صورة المرأة الجميلة.

**ثانياً: البناء الفني:**

رواية مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة تقوم على بنية التشظي، على مستوى اللغة وبناء الحدث والزمان والمكان، وذلك كله تبعاً لرؤية الاغتراب والانفصال عن العالم. ولن نجد في الرواية شخصية محددة الملامح شكلياً ولا نفسياً كما لن نجد زماناً يسير بخط واحد ولا مكاناً محدداً، كما أن الأحداث تنكسر دون تتمة وتتداخل مع بعضها، والزمن يتداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل، والأمكنة تتداخل مع بعضها، والواقع أن حجم التجريب في

تشكيل النص الذي يمتد بإفراط إلى جميع مستويات البناء السردي سيفقد النص تواصله مع المتلقي.

أما رواية **يا كوكتي** فتقوم على فصول منفصلة، كل فصل يتابع فيه السارد شخصية مختلفة ولكن ضمن بيئة مكانية واحدة، وسنرى في الرواية أنه يستخدم أسلوب الدمج بين المتنافرات بمعنى الحط من المثاليات، حين يدمج الموروثات الدينية بالهوام والزواحف، ولذا فإن الزمان والمكان والحدث يجيء مرتبطاً بالإنسان والحيوان على حد السواء. إن هذه الحيوانات المهمشة والمنبوذة تأتي – كما في لوحات بوش – أشبه بحواش تكميلية للنص.

أما رواية **الباذنجانة الزرقاء** فتنقسم إلى ثلاثة أقسام، كل قسم يتعلق بمرحلة عمرية مختلفة؛ الطفولة – المراهقة – الشباب، وهي رواية تسير بخط سير واقعي تقليدي زمانياً ومكانياً، ولا يمكن اعتبارها رواية غروتسكية، إلا أنها تتقاطع مع الغروتسك بنائياً في استلهامها حالة تلبس "الباذنجانة الزرقاء" للشخصية المحورية في الرواية، كما انها تعتمد على استراتيجية سردية غروتسكية وهي الحط من شأن البطل.

ورواية **الفتيت المبعثر** في بنائها هي عملية استرجاع تذكري، إذ تقوم على تجميع مقتطفات من الذاكرة، وهي ليست رواية غروتسكية، ولكنها تستخدم أحد أهم المقومات الغروتسكية، وهي الحط من شأن البطل والكوميديا السوداء، وهي تقوم على سرد واقعي ذي أبعاد واقعية في الزمان والمكان والحدث.

أما امرأة القارورة فهي تقوم على بناء عجائبي، فعلى الرغم من خط الزمن الواقعي الذي يؤسس لمكان واقعي بالتالي، إلا أننا نكتشف أحداثاً عجائبية ترتبط بالجن، وهي بذلك شبيهة بتقنيات ألف ليلة وليلة، كما أنها تستخدم أسلوب الموت المسرح وهو أسلوب غروتسكي.

ورواية الطين تقوم على خلق مخلوق عجائبي حين تمزجه بالشياطين والغيبيات، ولكنها بنائياً تقوم على سرد واقعي في الحدث والزمان والمكان، كما أنها تنغلق في النهاية على تأويل طبي لحالة المخلوق، إذ تنكشف عن حالة انفصام في الشخصية.

وهذه الروايات قد تنحرف في بعض جوانبها عن الأساليب التقليدية، وهي قد تمثل من زاوية ما تطوراً طبيعياً للجنس الروائي.

إن السرد الرواية العربية في بداية ظهورها ربطت بطبيعة المثاقفة مع نموذج الرواية الغربية ضمن بعض الاطروحات النقدية التي حاولت تفسير ظهور هذا الجنس الأدبي، غير أنه من الطبيعي أن تبحث الرواية عن أساليبها الخاصة مع تطورها، وكانت الأساليب السردية الغروتسكية قد تقاطعت مع الكثير من الأساليب الحداثية، وذلك لطبيعة حمولتها الفلسفية الرافضة للنسق التقليدي، وظهر ذلك بوعي المؤلف أو دون وعيه، وعبر أساليب كثيرة، من ذلك استلهام إميل حبيبي فكرة المخلوقات المشوهة عن القادة الاسرائيليين والتي جاءت استثماراً لنص تراثي هو النص الذي ينسبه مباشرة إلى المسعودي داخل بنية الرواية: "ولولا ما قرأته مؤخرًا، عما رواه الرحالة المسعودي في "مروج الذهب" مما كان ركاب المراكب

الشراعية يشاهدونه، في الزمان الأول، من مخلوقات عجيبة، لما تجرأت على مجرد مساءلتكم: هل تصدقونني إن أخبرتكم عما أشاهده أنا أيضاً، وها أنا فاعل؟ أما أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي فقد روى عن "بحر الصين" أنه "بحر خبيث كثير الموج والخب". قال: "وتفسير الخب الشدة العظيمة في البحر". قال: "وذلك أن البحر، إذا عظم خبه وكثر موجه، ظهرت أشخاص سود طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار، أو أربعة، كأنهم أولاد الأحابيش الصغار.." قلت: أما أنا فحين أشاهد هذه الأقزام، وأشاهدها، أتيقن أن الشدة تشدني، وأنني أصارع الخب حتى لا يغرقني تحته. فكم من ليلة عدت فيها، بسيارتي، منهوك القوى من شدة القهر، فظهرت لي وسط الطريق مخلوقات قزمية، طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار أو أربعة.. شكلاً واحدًا وقدًّا واحدًا. فإما أن يكونوا في شكل بن غوريون صغير، أو في شكل دايان صغير. ولا يلتقيان، أمامي، في وسط الشارع. فإما عشرات البناغرة الصغار، شكلاً واحدًا وقدًّا واحدًا، وإما عشرات الدايانات الصغيرة، شكلاً واحدًا وقدًّا واحدًا"[1].

لقد استعار إميل حبيبي صورة الأحابيش من المسعودي، لكنه نقلها في شكل تشبيه، أي في شكل مجازي، وإن لم يصرح بفصله سرديًّا عن الواقع داخل النص، لكنه ذكر الأصل التراثي الذي استقى منه بناء صورته الهزلية.

وفي القصة القصيرة لا يغيب جوهر الغروتسك في تشكيل المخلوقات كنتاج لإمكانات المبدع. يقول يوسف إدريس في قصته **الشيخ شيخة**: "وأحيانًا يخرج للقاعدة شاذ كالحال في بلدنا التي تنفرد دون بلاد الله بهذا الكائن الحي الذي يحيا فيها والذي لا يمكن وضعه مع

---

[1] حبيبي، إميل، إخطية، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١م، ص١٧ – ١٨.

أناس بلدنا وخلقها، ولا يمكن وضعه كذلك مع حيواناها. وأيضًا ليس هو الحلقة المفقــودة بينهما، كائن قائم بذاته، لا اسم له، أحيانًا ينادونه بالشيخ محمد وأحيانًا بالشيخة فاطمــة، .. فالحقيقة أنه ظل بلا اسم، ولا أب ولا أم، .. كانت له عينان وأذنان وأنف، ويمشي على ساقين، ولكن المشكلة أن ملامحه تلك كانت تتخذ أوضاعًا غير بشرية بالمرة، فرقبته مــثلاً تميل على أحد كتفيه في وضع أفقي كالنبات حين تدوسه القدم في صغره فينمو زاحفًا على الأرض يحاذيها، وعيونه دائمًا عين منها نصف مغلقة، وعين مطبقة، .. وبشعر رأسه القصير الكثيف الخشن كالفرشة تبدأ مشكلة تسترعي الانتباه، فليس فيه علامات أنوثة وهو أيــضًا يخلو من علامات الرجولة، وجسده ربع في سمك الحائط ومتانته، ولكن وجهه لا يحمل أثرًا لذقن أو شارب، وكان من الممكن أن يفصل صوته في نوعه ويضمه إلى دنيــا النــساء أو الرجال لولا أنه كان لا يتكلم، ولا يتحرك إلا إذا أوذي أو تألم، وحينئذ يخرج منه فحــيح رفيع لا تستطيع أن تعرف إن كان فحيح أنثى أم ذكر، أو حتى فحيح آدمي أصلاً"[2].

في هذه القصة ثمة "مخلوق بشري" مشوه على نحو مفرط، تــشوهات جــسدية ومعنوية، فهو يقع في مكان ما بين الذكر والأنثى، على مستوى الشكل، وهو يقــع بــين الإنسان والحيوان والنبات، على مستوى الكيفيات التي يتحرك وفقهــا. ونتيجــة لــشكله الخارجي المحير فقد خلقت حوله (رسمت له) صورة بهائمية، إذ صار الناس يقولون إنه يقتات بالحشائش والبرسيم، وأنه يشرب كالمواشي من الترعة. هذه الصورة جزء من الخرافة الــتي

(2) إدريس، يوسف، المؤلفات الكاملة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧١م، ص٣٩٠-٣٩٢.

نسجت حول هذا المخلوق بغية تفسير وجوده المربك والمحير. إن تعاطي الناس معه هو تعاطٍ مع مخلوق ينتمي لكل أنماط الكائنات الحية، ولكن، أيضًا، نتيجة لهذا التشظي بين أنماط الكائنات، فقد تغاضى الناس حتى عن وجوده الفيزيائي، فصار وكأن لا وجود له؛ فالناس "قد أحلوه من كل واجبات الإنسان والحيوان والنبات وتركوا له كل حقوقها، إذا شاء وقف كالنبات وتسمر، وإذا شاء فح كالحيوان، وإذا شاء تحرك من تلقاء نفسه كإنسان، وإلى أي مكان يريده، لا يزجره أحد، ولا يعترض طريقه أحد، ويدخل أي بيت، ويظل قابعًا في أي ركن فيه ما شاء من الوقت دون أن يضايق وجوده أهل البيت أو حتى يحسوا له وجودًا وكأنه يصبح إذا حل جزءًا من المكان أو الزمان أو الأثير"(٣). هذا المخلوق المبهم لدى أهل القرية هو كائن غير مرئي، أو بالأحرى كائن غير موجود إلا كصورة مشوهة من صور الطبيعة، فهو أبكم وأصم. ولأنه غير منسجم من الصورة البشرية التقليدية، فسوف يصار إلى جعله مخلوقًا له رهبة، تختلف عن رهبة الأولياء الممزوجة بالسخرية، ولكنها رهبة تجاه الشاذ عن النظام المألوف.

ولتشوهه سيكون هو مجمع أسرار القرية المنسي والمهمل. ولكن في لحظة ستنتشر إشاعة تنبههم إلى أن هذا المخلوق ربما لا يكون كما يظنون، وإنما يدّعي صمه وبكمه، بل إنهم سيؤولون ضحكته الغريبة بأنها سخرية وضحك خفي على ذقونهم المفضوحة أمامه.

(3) المرجع نفسه، ص ٣٩٤.

وهنا تفزع القرية من سيل الفضائح المرتقبة، وتكون خاتمة الشيخ شيخة القتل بضربة حجر، من باب الاحتياط.

هذا النص، الذي اعتمد فيه المؤلف بناءً غروتسكيًا نموذجيًّا للشيخ شيخة، يقوم على مبادئ التنافر وتقنية المزج، فقد جعل مخلوقه يقع بين الذكر والأنثى، ولإضفاء المزيد من الحس العجائبي، مع الإبقاء على السمت الواقعي للقصة، استدعى تشبيهات تتعلق بعالمي الحيوان والنبات. وأضاف له بعدًا غير مرئي، يتعلق بتلقي حضوره عند الآخرين، من خلال تجاهل القرية التام له إذا ما ظهر في الأمكنة، وتمويماتها التأويلية لوجوده البشري.

إن القصة تتمحور حول تلقي هذا المخلوق، أكثر مما تتحدث عنه، ويجيء تشكيله في النص لغاية فضح الكيفيات التي يتلقى فيها المجتمع حالات الشذوذ والتشوه البشري، بل هو انعكاس لحالة الشذوذ المجتمعي، في اختلاط المفاهيم وتعاطيها مع المختلف.

هذه القصة هي نموذج لاستثمار فن الغروتسك في الأدب الواقعي، غير أن الغروتسك في الرواية ليس مجرد خلق مخلوقات عجائبية، كما رأينا سابقًا، وإنما هو بمنزلة قالب مرن يستوعب كل الأبنية المشكلة للرواية: بناء الشخصيات على المستويين الداخلي والخارجي، وبناء الأحداث، وفي لغة السرد والثيمات والاستراتيجيات التي يشتغل عليها البناء الفني كاملاً.

ولكن الغروتسك ليس فناً عربياً، وإن كانت أساليبه تظهر دون وعي خصوصاً مع تيار الحداثة، غير أن هذا النمط من الرواية يجري تهميشه نظراً لطبيعته الصادمة وغير

التقليدية، وكأنها في ذلك تتقاطع مع الغروتسك كفن للمهمشين، فهــو فــن المنبــوذين والمرفوضين في أنساقهم السياسية والاجتماعية والعقائدية، ولذا يتملكهم جــو الاغتــراب، ويلجأون إلى خلق أساليبهم الخاصة لإعلاناهم رفض القيم التقليدية التي ترفضهم، ومن هنا كانت هذه الروايات تلتقي مع الغروتسك في وضعها المهمش وفي بعض الرؤى التي صدرت عنها، وفي بعض الأساليب السردية التي تقاطعت مع الأساليب الغروتسكية.

الفصل الأول

# بنية الشخصية الغروتسكية

يمثل بناء الشخصية حجر الأساس في الغروتسك، وذلك لأنه يقوم أساسًا، على خلق كائن يتشكل على نحو عجائبي باستعارة أجزائه من حقول مختلفة. وتعتمد حرفية الغروتسك على عنصرين، وهما درجة عجائبية المخلوق، والأثر الذي يتركه في المتلقي. وكلما زادت درجة عجائبية المخلوق زاد عمق الأثر الذي يتركه في المتلقي. لكن الغروتسك لا يهتم بمجرد ترك أثر ما في المتلقي، وهو هدف أي عمل إبداعي، وإنما يشتغل على إثارة المشاعر المتضاربة.

ولذا، علينا أن نفحص بعض السمات الغروتسكية التي حضرت في تشكيل شخصيات الروايات.

## أولاً: تشكيل الشخصية الغروتسكية:

### ١. التنافر

إن التنافر الذي يعتمد على التركيب والمزج ظاهر في رواية **يا كوكتي**[1] على نحو خاص، وذلك بتقديم مخلوقات غروتسكية ضمن لوحة تشبه في تشكيلها العام لوحات بوش الجحيمية، وهي تأتي في صورة كرنفالات/انفجارات تاريخية.

يمكننا أن نحصي في الرواية مشهدين كرنفاليين، فضلاً عن المقدمة المعنونة بـ"ليست مقدمة" وكذلك الخاتمة المعنونة بـ"ليست خاتمة"، ولكل مشهد كرنفالي في النص مرجعية تاريخية مختلفة.

تبدو المقدمة كسفر تكوين، فالسرد يتحدث عن المرجعية الأولى لمخلوقات شط العرب/مخلوقات الرواية. إن هذه المخلوقات ليست سوى تحولات لبشر كانوا حاضرين في الأزمنة القديمة: "فاتخذ بعض الغرقى من نساء ذلك العهد: نساء آغوات أو وصيفات أو بدويات، أو فلاحات، أو عواهر سحاقيات وخادمات وساحرات صورة حيوانات قشرية، تتبختر في نفق طويل تهديها خراطيمها الحساسة إلى بوابات يحرسها رجال كانوا بحارة، أو جنودًا، أو باشوات، أو فلاحين، أو حرفيين مهرة، أو سراقًا قتلة، أو شحاذين، أو لواطيين،

---

[1] حلاوي، جنان جاسم، **يا كوكتي**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

أو تائبين مؤمنين، أو مارقين حيالين، مسخوا وتحولوا إلى سمكات فاقدة رؤوسها، وأعناقها، برزت من صدورها للتو، ممصات"[1].

تمر هذه الكائنات الهلامية ذات الأصول التاريخية البشرية، في طور سكون طويل، فهي تبدو هامدة، مستكينة عابرة في هدوئها لعصور وحضارات مختلفة، إلى لحظة مروق شهاب سماوي، يوقظ الحياة في شط العرب، ومن هنا تبدأ أحداث الرواية.

إن مقدمة الرواية تعلن عن انمساخات البشر في شط العرب إلى كائنات هلامية، تافهة، غارقة في احتفاليات التزواج بغية مقاومة موتها، وتعد مقدمة النص الإعلان المبكر عن طبيعة كينونة الشخوص، وهي إعلان عن مسار الدمج بين الإنسان والكائنات التافهة، ذلك المسار الذي سيتبناه السرد على مدار النص.

إن الشكل الغروتسكي الأول الذي تقدمه الرواية هو هذه المخلوقات الممسوخة من إنسان إلى كائنات حية غير مكتملة التفاصيل، والتي ستتراجع عن انمساخها بفعل الشهاب السماوي وتغدو بشرًا مجددًا.

وخلال احتفاليات هذه المخلوقات، تمر الرواية بثلاثة مشاهد كرنفالية، كل منها له مرجعيته التاريخية المختلفة، فيستثمر المشهد الكرنفالي الأول ثورة الزنج، ويستثمر المشهد الثاني الإرث الأسطوري لحضارات الرافدين، ويستثمر المشهد الثالث الإرث الكربلائي.

يأتي المشهد الأول بعد مقتل علي الأعرج، وفيه تمر الجن والشياطين والأولياء بطور استيقاظ: "سلمان العبد يركض، وراءه جيش من الجن والشياطين، وعبيد الماء،

---

[1] يا كوكتي، ص٢٠.

والمارد الجبار، والأرواح المقاتلة، إيقاعات أقدامها، تحفر الأرض، فترتج المياه، ويقوم الجن النائمون من قيعان الأنهار، ويلتحقون بكتائب الشاطين، للجن قرون تقدح شررًا، للشياطين مخالب تشطر السماء، والأرواح تطير، تسترها أقنعة من جلود الخفافيش، والمارد يحمل على ظهره عبد الماء، هرج ومرج، وكرنفال من زعيق وعزيف، وصفير النخيل ينتضي أثوابًا بيضاء كالطناطل، يلتحق بجوقة الأرواح، الأولياء يتململون في قبورهم، ينتفضون من قبورهم، حاملين عظامهم على أكتافهم، راكضين بفتات من اللوح المحفوظ، جمع من الأموات المؤمنين، يعبرون المخاضات والبساتين، يلبون نداء استغاثة غامضًا.. يا ميتافيزيقيا كوني رحمة على العالمين"[1].

ويتخذ سلمان دور القائد: "يا كلاب قومي وعضي الأوغاد، يا قطط أسامح أرواحك الطيبة، مزقي وجوه السفلة، يا أقوام الزنج دعوا أرواح موتاكم"[2].

يبدو رجال الشرطة منهارين وسلمان هو القائد الحامي: "سلمان العبد يطير كالسنونو، تحمله خفقات سعف النخيل يدب تحته جيش من كائنات العالم السفلي، ثيران برؤوس بشر، وبشر بأرجل نسور"[3]. لكن هذا الجيش المحتشد لأجل علي، يتجمد أمام رؤيته مقتولاً: "توقفت الأرجل، والقرون والعيون والمجسات.. وتجمدت الضفادع ميتة، والثعابين مسلوبة الإرادة.. كان علي ميتًا مقلوبًا على جنبه وقد ثقبته عشر رصاصات. من

---

(1) يا كوكتي، ص١٤٤.

(2) المصدر نفسه، ص١٤٥.

(3) المصدر نفسه، ص١٤٦.

كل ثقب طلت نجمة تقاوم الغرق في طوفان الدم، وتجذف في أنهار الجسد تهيجها الضفاف المتخثرة، وقف سلمان عند الجثة، ذرف دمعة كبيرة، تلقفها جني وراح يلعب بها (البينك بونك) مع جني آخر.. كانت الضفدعة رابضة على جبهة الميت تنق، كأنها تعرف معزوفة ذهاب الشياطين، إلى الأبد، بروح علي، على حمالة من أثير. إنها تودعهم الوداع الأخير، قبل أن تصبح ألعوبة أحد أطفال الشرطة"[1].

إن هذا المشهد الكرنفالي، مشهد الموت، حيث يكون سلمان قائدًا، والمخلوقات المتخيلة جيشًا، سيقلب الموازين، كما يفترض بالكرنفال، ولكن، سيرتد مفعول الموازين المقلوبة بواسطة مشهد احتفالي آخر، هو مشهد الجني الذي يتلقف الدمعة ليلعب بها بينج بونج، ليختتم المشهد بالضفدعة التي تنق على جبهة الميت. إن المشهد الكرنفالي الاحتشادي يقابل بمشهد كرنفالي آخر، حيث الجني والضفدعة توابع للشرطة، وكأن هذه المشاهد، في عبثيتها وجنونها وتعارضها، انعكاس لتعارضات الحياة، فالمتوقع أن يصطدم الكرنفال المتخيل بحدث واقعي يفكه، وليس بكرنفال آخر يهزأ بفاعليته، فكأن مشهد محاولة صد الموت عبر كرنفالية يقابل بكرنفالية الحياة، وكلاهما احتفال عبثي.

إن للكرنفال هنا وجهًا عبثياً ، ورؤية مقلوبة للعالم، كما عند باختين، وهو ساخر من الجهتين، من جهة السلطوي ومن جهة الشخص المهمش؛ لذا فإن الكائنات حوله كائنات مهمشة مثله.

---

[1] يا كوكتي، ص١٤٦ – ١٤٧.

إن التنافر في المشهد السابق أكبر من تركيب مخلوق من أجزاء مخلوقات أخرى على نحو عجائبي، إذ يتجلى –التنافر– في هذا المشهد في تجميع المخلوقات المتنافرة إلى جوار بعضها.

أما المشهد الكرنفالي الثاني فيأتي بعد موت علي، وهو مشهد قيامة ينبثق من التقاء سلمان وايبارا: "يتساقط غبار أحمر، تصير السماء حمراء، والأرض حمراء، والمياه حمراء، تمطر السماء دمًا وقيرًا، وبردًا أحمر.. تأخذ سلمان وايبارا النبوءة الكوارثية وهي تقتلع الأرض بعدما حل فيها الفساد"[1].

ويلعب ايبارا دور الكاهن الذي يطلب الخلاص، ويقود سلمان نصف المجنون: "كان عالمًا آخر ذلك الذي دخلاه، سيركًا مجنونًا، عابثًا، ملونًا ساخرًا، غاضبًا وقاتلاً. لف ايبارا سلمان العبد بعباءته خوف أن تصيبه السهام والرماح والنبال المتراشقة في خضم الفوضى والجنون، والعبث المستهجن"[2]. ومن هنا، يبدأ مشهد وصفي طويل، لما يجري داخل المعبد، وهو مشهد لمخلوقات غروتسكية، تقوم بأفعال الالتهام والتناكح والهزء، وتشاركها الآلهة القديمة. يمكننا ملاحظة الفقرات الآتية: "كان آنو أبو السماوات وملكها، يرتدي حلة بيضاء لها جناحا بجعة ضخمة، يحاول قتل كائن شرير يربط يده بحبل، تطير حول فمه أسراب الذباب، والبعوض، كان يبتسم، فيما كان الاجيجي والأنوناكي يناديان: "إيه.. آنو.. آنو.. أعلن البيان الأول ليوم القيامة". كان الكائن الذبابي الشرير يستنجد

---

[1] يا كوكتي، ص١٦٨.

[2] المصدر نفسه، ص١٧٠.

بحشرة عملاقة ذيلها بلون أصفر تجرجر غزالاً يضاجع نفسه ويعض ذيله، مجنحًا بجناحي فراشة، كل جناح يشبه سجادة غريبة التطريز، الغزال مخنوق بسلسلة يشدها غير مبال آكل نمل بليد تجره سعلاة قتلت عضاية ضخمة بنية.. شيء وحيد ملفت للنظر هو اندهاش نملة ضخمة من أذن أنكي الهائلة وقد تدلى منها سلك اتصل بجهاز ترانسستور. كان أنكي يستمع إلى موسيقى بيتهوفن، بينما يفتح فمه كل مرة ليطلق كرات طينية تتطاير في الفضاء فتتحول إلى أقزام بشرية سود وصفر وحمر يصرخون يربطهم حبل سرة واحد.. كان نرجال هائجًا بعد قتله سمكة قرش فكت فمها فانكشفت أحشاؤها عن كائن بشري طحنته طحنًا نبتت على سرته ريشات زرق فيما كانت زوجة الإله نرجال أرشكيجال تلوح بيدها إلى زوجها كي يلحقها مسرعًا ليركبا سفينة باكية وهي تحاول طرد المسوخ عنهم، ينقلب المسوخ أنفسهم يعضون ذيول بعضهم البعض ثم يتفككون إلى صوامل وتروس"[1].

تبدو الصورة السابقة تبدو كنسخة حداثية عن لوحات بوش وبروجيل، فالمخلوقات مركبة تركيبًا غروتسكيًّا نموذجيًّا، وتفاصيل الأحداث شديدة الكثافة، كما أنها تقع في الوقت نفسه، فالمقطع لا يأتي سرديًّا مقطعًا على شكل فقرات، وإنما يأتي في شكل فقرة واحدة كاملة، مما يحيل على الكثافة الزمنية لها.

ما نلاحظه على مستوى التشكيل الصوري، هو كثافة المخلوقات القبيحة، وحتى الحيوانات الجميلة كالغزال، تظهر في هيئات منفرة وقبيحة، وتقوم المخلوقات بأفعال قبيحة

---

[1] يا كوكتي، ص١٧٠ – ١٧٢.

أيضًا: المناكحة والتبول والتغوط، فالمشهد كاملاً هو حشد لتفاصيل قبيحة في الـــشكل وفي الفعل.

يمثل هذا المشهد كرنفالية "قيامة" وهي قيامة عبثية، تخلو من المحاسبة، كما يفترض في أي قيامة، بل إن مؤشرات تململ الكون تحضرًا لقيام قيامته، تنتهي عند تدخل الكهنـــة، ليحل بعد هذا المشهد مشهد كرنفالية العبثية. إن ممارسات الآلهة تبدو أكثـــر عبثيـــة مـــن ممارسات البشر، وفي هذا المشهد هزء بالفاعلية الإلهية، فالمتحكمون بالقدر هم صور القدر العبثي الذي يهبونه للبشر، وصورة القبح الغروتسكي هنا هي صورة للحياة بقبحها وعبثية هيئاة ؛ الغريبة.

في رواية **يا كوكتي** يقوم تشكيل المخلوقات في المشاهد الكرنفالية على التنافر، في حشد أجزاء متنافرة من مخلوقات مختلفة. أما وظيفة الغروتسك الكرنفالي هنا، على المستوى الانفعالي، فهو حشد مشاعر الرعب إلى جوار الاستهجان، الذي تسببه لهجة السخرية مـــن موقف الموت، ويقدم الكرنفال هنا، بمخلوقاته الأسطورية وهيئاتها العبثية، صـــورة تقـــوم بعكس حياة الأفراد المهمشين ضمن رؤية للعبث القدري.

## ٢. التحول

في رواية **امرأة القارورة**[1] يقدم سليم مطر كامل، حالتي قبح غروتسكي؛ قبح غروتسكي مضموني يشكل رؤية للنص، وقبح غروتسكي فني يجسد لحظة تحول/انمساخ، وكلا الحالتين تتقاطع مع تشكيل الشخصية.

الحالة الغروتسكية الأولى هي حالة المرأة – الجنية، والتي كانت إنسية في الأصل ثم تحولت إلى جنية خالدة، ليس بدافع العقوبة، وإنما بدافع الحب، والتي ستُحول لتصبح إنسية مجددًا، بدافع الحب أيضًا، ولكن هذا التحويل الأخير سيكون بمنزلة عقوبة، حيث ستعاني من المرارات التي يعاني منها البشر من نفي واستبعاد؛ لأنها لا تملك جواز سفر وأوراقًا ثبوتية لإقامتها في جنيف، حيث يقيم بطل الرواية.

إن القبح الغروتسكي، هنا، يتقاطع مع رؤية العالم مقلوبًا، فالجمال هو في الحبس داخل القارورة، أي في كونها جنية خالدة، وليس في كونها إنسية فانية. وعلى الرغم من أن ثيمة البحث عن الخلود ثيمة شائعة، وكانت ثيمة إيجابية في الرواية، إلا أن التعارض على المستوى الفني الدلالي هو في استثمار ثيمة الحبس في القارورة، ولكن، ليس كعقاب كما ترد في الموروث الشعبي حول حبس المارد، وإنما كصيغة معدلة للجنية المتخيلة، مترافقة مع الخلود. وتمثل هذه الفكرة رؤية كلية اشتغل عليها نص الرواية.

---

[1] كامل، سليم مطر، امرأة القارورة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠م، ص١١.

أما الحالة الغروتسكية الأخرى في رواية **امرأة القارورة**، فهي مشهد يذكرنا بتقنيات **مئة عام من العزلة**، إذ نرى "آدم" يتحول، تدريجيًّا، إلى ثور خلال حفلة تنكرية. ويأتي هذا المشهد بعد ضياع امرأة القارورة منه بعد أن صارت إنسية، وبعد أن فقد هو قيمه الأخلاقية، وبات "ضائعًا" منسلخًا عن ذاته، هنا، تأتي صورة تحولية ترد في النص كصيغة لغوية حقيقية: "يصحو من استغراقه على ضحكات قريبة منه. شاب وشابة يلمسانه من خلفه ويقولان له بمزاح: ... ذيلك رائع.. كأنه حقيقي!. يلتفت إليهما، ويشاهدهما يمسكان بذيل طويل غليظ، ليس لعبة، بل هو مكسو بشعر كث، وملتصق بلحمه من نهاية غضروفه وقد شق بنطاله.. جسد (آدم) ما يكف عن التثاقل والانتكاس. إنه يبذل جهده ليقاوم هذه الحاجة إلى الانحناء على الأرض. يجد نفسه مجبرًا على الوقوف على أطرافه الأربعة، ورأسه يحوم مهتزًّا وعيناه ترمقان المرأة ببلاهة.. تسري فيه رعشة رعب عندما يرى ظله على الأرض: ظل ثور حقيقي.. ذيله وقرنيه وبوزه ووبره، بل حتى مشاعره يحسها لأول مرة هكذا بدائية ووحشية بلا أعراف أو محرمات.. وتتكور في أحشائه صرخات احتجاج تعلو وتعلو، ويفتح فمه، ولكن ليس كلمات رفضه هي التي تخرج إنما خوار ثور غاضب وجريح..."[1]. هذا المشهد هو مشهد تحول غروتسكي نمطي، وهو بالضرورة، محمل بقبح هجائي، وذلك لاختيار المؤلف "الثور" على أنه المخلوق الذي يتحول إليه

---

(1) امرأة القارورة، ص١٤٨- ١٥٣.

البطل، والثور هنا محمل ببعدين، بُعد البلاهة الحيوانية، وبُعد الظلم الذي يحيق بالثور الـــذي يتعرض للطعن كما في المصارعة الإسبانية لمجرد التسلية والفرجة.

والملاحظ هنا أن السرد يبقي هذا المشهد بين الواقعية والعجائبية؛ لأنه يقع في حانة مع احتمالات السكر والحلم؛ لأن البطل لا يذكره إلا بعد استيقاظه من النوم.

### ٣. قبح مجازي

في رواية **الباذنجانة الزرقاء** لميرال الطحاوي[1]، يمثل تشبيه الشخـــصية المحوريـــة (البطلة) في النص بالباذنجانة الزرقاء محورًا مهمًّا في تشكيل المظهر الخارجي للشخصية، وفي البناء النفسي لها.

ويزيح هذا التشبيه، ابتداء، اسم الشخصية "ندى"، الذي لم يرد إلا مرة واحـــدة لحظة التسمية، ويسيطر بدلاً منه التشبيه/"الباذنجة الزرقاء" على مساحة النص كاملة، لتصبح الشخصية البشرية المحورية والمتحركة هي باذنجانة زرقاء، وليست كائنًا بـــشريًّا في هيئتـــه الخارجية. كل ملامح الباذنجانة الزرقاء في انتفاخها ولونها وقبحها تستعاد على مساحة النص الذي يمثل امتدادًا عمريًّا للشخصية. إن إزاحة الاسم الأصـــلي ذي الـــدلالات الإيجابيـــة والجمالية وإحلال التشبيه ذي الأبعاد السيئة يخلق حسًّا استغرابيًّا في النص.

---

[1] الطحاوي، ميرال، الباذنجانة الزرقاء، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص١٩.

إن الغروتسك في أصل اكتشافه تشكيل لمخلوق ممزوج من عناصر إنسانية وحيوانية ونباتية، وقد تداخلت الكينونة البشرية مع الشكل المادي للباذنجانة في النص، فالبطلة كائن بشري في الداخل وباذنجاني في الخارج. وليس التشبيه في النص مجرد مجاز لغوي عابر، وإنما يتحول من مجرد مجاز إلى حالة تلبس كامل.

إن الباذنجانة الزرقاء تحيل على دلالات قبحية متعددة، بشكلها المنتفخ وهيئتها المضحكة إذ يشبه بها كائن بشري، فضلاً عن لونها الأزرق الذي يحيل على المرض وضعف الصلة بالحياة. ليست هذه الدلالات مجرد مظاهر شكلية تتعلق بهيئة الشخصية، بل إنها تشكل تركيبتها النفسية، فهي منكفئة على ذاتها ومقطوعة الصلة بالحياة ومرفوضة من الآخرين ومهمشة، واستجابات الآخرين تجاهها استجابات رافضة، والاستجابة الإيجابية الوحيدة هي العطف والرثاء لحالها، وليس التواصل الطبيعي، فقد ولدت في غارة أثناء هزيمة ١٩٦٧م، وفوجئت الأم ومن حولها بشكل المولودة الشبيه بالباذنجانة، واعتقدوا أنها لن تعيش طويلاً، ولم تكن "في عين أمها غزالاً"، فقد انشغلت الأم فورًا بحمل جديد، وراحت تنظر سوف تنظر إلى تصرفاتها الطفولية على أنها تصرفات خرقاء لا تليق بأميرة، وراحت تطلق عليها تسميات عديدة: الباذنجانة الزرقاء، والقردة، والأراجوزة، وتربية الشوارع.

وهكذا، ستكون علاقتها بوالدتها على مدار النص علاقة رفض تام، إلا في مشهد واحد، يحل فيه الرثاء والعطف أكثر من الحب، في مشهد واحد، حين يرفضها حبيبها: "ولن تشعر بأن لأمها صدرًا دافئًا إلا وهي محبطة تمامًا ووحيدة بعد أن فتح الولد الذي تحبه باب

سيارته وقال لها "لا أريد ن أرى وجهك" كان صدر أمها مفتوحًا كما لم تره من قبل حينها فقط استطاعت أن تغفر لها بعض الأشياء"[1]. وتستدعي البطلة هذه الذكرى في أول الرواية وفي آخرها، وكأنها تأطير لحياتها، أو إنها تماثل النهاية مع البداية.

أما في طفولتها فقد كانت مهملة ومرفوضة ومثار سخرية: "وفي البلكونة المطلة على الأرجوحة تجلس صويحبات الملكة ويضحكن. في كل ساق لها أكثر من جرح وكدمة، غرزتان عندما سقطت من على سور البيت، شق طولي في فخذها حين تشعلقت في مزلاج الباب، واحد حين سقطت من التوتة وآخر حين ركض الديك الرومي وراءها في الفناء، ونابان لكلب الجيران الذي عضها وهي تركله بالحصى وندوب كثيرة أخرى لم تعرف أسبابها، ترفع طرف فستانها وتتأرجح، وحين يكفون عن المضغ والضحك ستلوي إحداهن فمها وهي تربت على ظهر الملكة مواسية: "سبحان الخلاق، الذي يراها لا يصدق أنها ابنتك يا ملك". ربما تداري الملكة وجهها بكفها وتضحك إذا كانت الباذنجانة ترقص بانهماك شديد، أو تقضم شفتها وتغمز لها بحاجبها وهي تحدق فيها بنصف عين محذرة، وكانت تلك الإشارة كافية لجعلها تكف عن أي شيء تفعله وإلا فإن فخذيها سينالهما المزيد من القرصات التي تترك خلفها بقعًا جديدة داكنة مائلة للزرقة، لا تكاد تغيب حتى تظهر بقع جديدة وبذلك تعود الباذنجانة لطورها الأول بامتزاجها بهذا اللون الخاص جدًا بها"[2]. إن اللون الأزرق هو لون إهانة الطفولة واضطهادها، دون أن تعي الطفلة الطفولة

(1) الباذنجانة الزرقاء، ص١٩.

(2) المصدر نفسه، ص٢٦.

بأنها تضطهد، فهو لون الغفلة، والألم المتجاهل، ولون الرفض من الآخرين، فأمها التي يفترض بها المحبة والحماية، ترفضها بسبب لونها، ولا تغفر لها تصرفاتها الطفولية، وينظر لها باستهجان، فقط، لكونها غير جميلة أو "زرقاء"، وليست جميلة كأميرة، ابنة الملكة، فمن حولها يريدونها أميرة، خصوصًا والدها، لكن القدر، ابتداء، لا يهيئها لهذا الدور.

إن هذه الرواية تمثل رؤية لعالم مضاد، هو عالم الطفلة مقابل عالم الكبار، وعالم الفتاة القبيحة مقابل العالم الذي يحتفي بالجمال.

## ٤. الجنون

يعد الجنون ثيمة غروتسكية بما يمثله من إمكانية لخلط العالم وفق تراتبية رؤية المجنون، وعقد صلات جديدة بين تفصيلات العالم وقيمه.

وإن كان نموذج الزين في رواية **عرس الزين**[1] للطيب صالح هو أحد النماذج الشهيرة (للمجنون/للجنون) في الرواية العربية؛ لأنها تحكي قصة "الزين" المجنون، بما يحمله اسمه من مفارقة لكونه قبيح الهيئة، إلا أن الغروتسك غير حاضر في تشكيل هذه الشخصية، فهو متصالح مع ذاته ومتناغم مع مجتمعه، فعلى الرغم من أن الشخصية مجنونة، إلا أنها لا تتضمن قيمة التعارض في تشكيل الشخصية، ومن ثم لا تتضمن قيمة الإرباك للمتلقي، وعلى ذلك فجوهر الغروتسك غير متحقق فيها.

---

[1] صالح، الطيب، عرس الزين، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٠م.

لكن الجنون يستثمر، أيضًا، في شكل الأمراض النفسية، وقد حضر في شكل مرض انفصام الشخصية (شيزوفرينيا) الذي يعاني منه الطبيب النفسي، إذ يقوم القبح الغروتسكي في رواية **الطين**[1] لعبده خال، على تشكيل مخلوق عجائبي، يُقدم على أنه نصف/شِبه بشري. والرواية إذ تكشف في البداية عن الطبيعة غير البشرية لهذا المخلوق البشري ظاهريًّا، فإنها تقوم بنائيًّا على تتبع تاريخه الذي كبر خلاله، حيث تعرض لأجزاء من حياته. والانطباع حول هذه الحوادث ليس في كونها خارقة للطبيعة، وإنما غريبة في طريقة إثارتها للتقزز، وكأن هذا المخلوق نما في ظروف قذرة، بالدرجة الأولى قوامها علاقته الجنسية –منذ طفولته – بإحدى عجائز القرية المتهتكات.

السارد في الجزء الأول من الرواية هو الطبيب النفسي حسين مشرف، الذي يصطدم بأزل الإشارات العجائبية في هذا المخلوق، ويكتشف، أولاً، الهيئة المتعارضة لهذا المخلوق، الضخامة المفرطة والوجه الطفولي: "غالبًا ما يمتلك ذوو الأجساد الضخمة ملامح قاسية ومتضخمة، بينما هذا الشخص الذي سلبني من نومي، يمتلك وجهًا عذبًا متناسقًا تناسقًا ملائكيًّا، وكأن وجهه ليس ملكًا له، كأنه سرقه في غفلة من صاحبه"[2]. وكأن الراوي يمهد لحقيقة مخفية بهذه الملاحظة الصغيرة، إذ يكون القبح أكثر صدمة وإرعابًا، حين يكون مقدمًا على هيئة جميلة ظاهريًّا.

---

[1] خال، عبده، **الطين**، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢٤.

[2] المصدر نفسه، ص٢٤.

أما في الجزء التالي بعد الكشف الشيطاني، فيصير السارد هو المخلوق نفسه، الذي ظل طوال الرواية دون اسم، لإضافة المزيد من الإبهام حوله، يبدأ المخلوق بالتحدث عن طفولته، بما يشبه بوحًا للطبيب النفسي ليساعده الأخير في اكتشاف علته. ويستمر هذا المخلوق في البوح/السرد دون أي مقاطعة أو إثارة أسئلة من الطبيب، على غير المعهود في جلسة علاجية.

وسوف يبدأ الجزء المسرود بلسان المخلوق بهذه الافتتاحية:

"أذكر أنني مت...

الآن أذكر هذا جيدًا...

لست واهمًا البتة."[1]

يأتي هذا المقطع فورًا بعد اكتشاف الطبيب أن هذا المخلوق لا ظل له. إذن، فالمتلقي أمام احتمالين: الاحتمال الأول هو أن هذا المخلوق ينتمي إلى الجن أو الشياطين، حيث لا ظل لها إذا تمثلت في هيئة بشر حسب الأساطير العربية؛ والاحتمال الثاني أن هذا المخلوق من المخلوقات شبه الميتة، أي أنه شبح: جسد ميت وروح طليقة، أو أنه زومبي، ليس ميتًا وليس حيًّا. ومن هذه البنية الإلغازية تعمل الرواية على الإمساك بالقارئ، كي يكتشف سر المخلوق.

---

[1] الطين، ص١٣.

لا نتعرض خلال السرد بلسان المخلوق، لأحداث عجائبية خارقة للعقل، وإنما لأحداث غريبة، تتركز هذه الأحداث الغريبة في محور واحد، هو علاقته بمسعدة.

ابتدأت هذه العلاقة منذ طفولته، إذ مرض لدرجة أصابت أهله باليأس القاسي من علاجه: "في تلك المصبغة أعد نعشي. كان أبي غير مكترث وقد زفر بأمي بضيق: لا زلت قادرًا على الإنجاب. اتركيه مع بقية الجثث ولا ترهقينا!.. وتركتني أمي بالقرب من مرمى القرية – استجابة لأوامر أبي– حتى إذا أسلمت الروح أكون قريبًا من تلك الجثث المقذوفة في مرمى القرية، وإن نجوت كانت فرصة لكي أتعرض لأشعة الشمس لتذهب أبخرتها سقمي بعيدًا عن فضاء القرية"[1].

وما ينجيه من الموت هو تعريضه لعضو مسعدة، الذي يعد أيضًا، مرادفًا للموت، إذ يقول له أحد الشيوخ عبارة فلكلورية: "يا غلام، اللحم العتر يجلب الموت"[2].

وعلى مدار النص، يراوح هذا المخلوق بين رغبته في جسد مسعدة باعتباره أول جسد أنثوي عرفه، ونفوره من هذا الجسد، في الوقت نفسه، لأنه جسد عجوز، فكأن علاقته بجسد مسعدة هي ترميز لعلاقته بالموت الذي تعاطاه في طفولته. بل إن علاقته بمسعدة تنتهي بوفاتها خلال ممارستها الجنس معه.

أما في طبيعته الجنية، فالنص يستعير تصورًا خرافيًا فلكلوريًا حين يقول بتبديل الجن طفلاً مريضًا بالطفل السليم. وفضلاً عن التصورين؛ الشبحي والجني، اللذين قدمهما النص

---

(1) الطين، ص٨١.

(2) المصدر نفسه، ص٨٤.

لتفسير لغز المخلوق على لسانه هو، فإن الهوامش المدونة بلسان الطبيب على أنها ملاحظات تكشف عن طابع آخر، وهو الجنون، الذي يحاول الطبيب إثباته على المريض من خلال الهوامش، عندما يشير إلى حالة الهذيان.

لكن الرواية في نهايتها تتحول من رواية عجائبية إلى رواية واقعية، حيث يغلق باب التأويل. إذ يبعث الطبيب رسائل إلى أشخاص متعددين، أطباء نفسيين ومشعوذين، وكل منهم يقدم تفسيره، بدءاً من التحليلات العلمية ونظريات الجنون وانفصام الشخصية، وصولاً إلى مقولات تلبس الجن والدعوات إلى إخراج الجن منه.

لكن باب التأويل يغلق في ختام الرواية، برسالة من أحد أصدقاء الطبيب، حين يكشف أن هذا المخلوق ما هو إلا الطبيب نفسه: "لن أذكرك بما كنت تسرده من حكايات تجعلك سخرية للجميع. أعتذر يا حسين لهذه القسوة، وأجد نفسي راغبًا في أن أذكرك باللعبة إياها حين كنت تقوم بأحاجي عديدة لتوهمنا بمقدرتك على الظهور تحت أشعة الشمس من غير ظل. فهل وجدت في اللعبة القديمة نشوة لتجعل بقية الناس يقفون مندهشين من أحاجي الصبا"[1].

إن الرواية التي تمسك منذ البدء بالقارئ على أنها رواية إلغازية عجائبية، تنكشف عن رواية واقعية، تستعير ثيمة الطبيب النفسي المصاب بداء نفسي.

---

[1] الطين، ص٣٩٩.

يظهر الشكل الغروتسكي في تشكيل الشخصية "الثانية" للطبيب في الرواية على ثلاث هيئات: التضخيم في بناء جسد الشخصية، والتعارض بين الملامح البريئة والجسد الضخم، والمزج الضمني بين الإنساني والشيطاني، وذلك من خلال ثيمة الإنسان الذي بلا ظل.

أما في رواية **يا كوكتي**، فعلى الرغم من كون شخصية سلمان العبد شخصية تعاني من اختلال عقلي، إلا أن ثيمة الجنون لم تفعَّل فيها؛ لأن السرد يتجاوز التركيب النفسي للشخصية.

**ثانياً: أثر الشخصية الغروتسكية:**

لا تنحصر قيمة الشخصية في كونها محرك النص فقط، إنما هي تتعدى ذلك لأنها نظير القارئ في النص الذي يبحث عن تشابهه واختلافه معه. والفشل في إنتاج شخصية مقنعة يعني الفشل في إنتاج نص يثير تفاعل القارئ، فضلاً عن أننا نطالب، هنا، بإحداث الأثر النفسي الغروتسكي، فلأي درجة يمكن اعتبار شخصيات الروايات المدروسة شخصيات غروتسكية، بمعنى أنها مربكة للمتلقي؟

وفي رواية **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة**[1] لفاضل العزاوي، يمكن القول إن حجم التشظي، في بناء النص على مستوى اللغة والزمان والمكان والحدث، قد خلق شخصية غير محددة لدى للمتلقي. هي شخصية "شريرة" كما يصفها النص نفسه، ولكن شرها لا يثير القارئ، فلا يتعاطف معه ولا يستنكره.

وعلى الرغم من أن رؤية التشظي قد تعدّ رؤية غروتسكية اغترابية، إلا أنها في نص العزاوي قد أنتجت عالمًا خاصًا بالمؤلف، وليس شخصية فنية ذات خصائص محددة.

أما رواية **امرأة القارورة**، فقد شُكِّلت فيها شخصيات واضحة على المستوى النفسي، بل يمكن تحديد لحظة التحول عند آدم بعد اختفاء امرأة القارورة، الذي ترافق مع لحظة تحوله إلى ثور، إلا أن سمة التحول في الرواية تبدو سمة طبيعية ومستساغة أكثر منها عجائبية، ولا يصل تعاطف المتلقي أو رفضه حد التعارض في المشاعر؛ لأن الشخصية نفسها لا تبدو متعارضة.

وتتبنى رواية **الطين** في نصها الكامل رؤية انفصام الشخصية، وقد نجحت في الفصل بين الشخصيتين حتى ليبدو ألاّ علاقة لإحداهما بالأخرى، بل بدا وكأن هناك تناظرًا نفسيًا في البحث عن الذات. ويبدأ الحديث عن شخصية "المريض" بحس غروتسكي عجائبي، حين يثير الراوي الشك حول ما إذا كانت ذات أصول شيطانية أو جنية، لكن السرد يبقي الشخصية إنسانية، وعلى الرغم من أنها تمر بمواقف خارجة عن المألوف، إلا أنها

---

[1] العزاوي، فاضل، **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة**، منشورات الجمل، كولونيا، ط١، ٢٠٠٠م، ص٩٣.

ليست عجائبية صادمة للعقل، كما أن الشخصية، على مدار النص، لا تظهر استجابات تستدعي التعاطف أو الرفض، بل إن مواقف الآخرين تجاه الآخرين هي ما يثير الاشمئزاز غالبًا، لكن الشخصية نفسها ليست فاعلة أو مؤثرة نفسيًا من جهة المتلقي.

وتظهر الشخصيات، في **الفتيت المبعثر**[1] لمحسن الرملي، على نسق قبحي واحد، فالمقبول قيميًا يظل كذلك، مثل شخصية قاسم التي تعد نموذجًا مثاليًا يثير التعاطف، وشخصية سعدي الذي يظهر نموذجًا مرفوضًا ومهجوًا على مدار الرواية، فليس هناك اختلالات لهذه الصور الثابتة.

وكذلك تظل صورة البطلة، في رواية **الباذنجانة الزرقاء**، صورة ثابتة وساكنة على الرغم من تطورها العمري، وهي تظل تستدعي الرثاء والتعاطف طوال فصول الرواية. وتحتفي رواية **يا كوكتي** بالمهمش، وهي تنجح في خلق صور مربكة نتيجة كثافة المخلوقات الغروتسكية في مشاهد الكرنفالات، لكنها لا تستثمر شخصيات الرواية على نحو نفسي لتكون شخصيات مؤثرة في المتلقي.

---

[1] الرملي، محسن، الفتيت المبعثر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٠.

الفصل الثاني

# أشكال سردية غروتسكية

إن الغروتسك يتغلغل إلى البنى السردية المختلفة في النص، ليشكلها وفق مبادئه الخاصة، لذا فإننا سنحاول في هذا الفصل أن نكشف عن أهم الأشكال السردية التي تمثل آليات اشتغال الغروتسك روائياً.

## أولاً: عتبات غروتسكية

في رواية فاضل العزاوي **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة** ثمة عتبتان أوليتان للنص؛ العنوان ولوحة الغلاف.

ففي العنوان يحيل المؤلف على اسمه الحقيقي مباشرة، وينعت مخلوقاته المخترَعة بـ"الجميلة". إن حضور المؤلف باسمه الحقيقي في العنوان، ابتداءً، يشير إلى ما يمكن اعتباره "تخريبًا" أوليًّا لصيغة الرواية بوصفها عملاً متخيلاً، فالرواية في العرف الروائي الكلاسيكي لا تصرِّح بالواقع وإن بنيت عليه. أما في هذه الرواية، فمنذ العنوان نرى "الظهور الصريح

للمؤلف ساردًا ومسرودًا"[1]. وفي متن الرواية يشير المؤلف إلى ذاته باعتباره راوي الحكاية (حكاية المخترع الشرير/الشبح) في افتتاحية الملف العلمي، وقبل مشهد الانتحار نقرأ هذه العبارة: "إن ما يخيفني ليس هو الموت نفسه، ولكن ما قبل الموت وما بعده. بعد الموت لا يكون فاضل العزاوي هو فاضل العزاوي (وأسفاه)"[2].

أما العتبة الثانية للرواية فهي لوحة الغلاف، وهي مقطع تفصيلي من لوحة هيرونيموش بوش يوم الدينونة (The Last Judgment)، وقد عرضنا سابقًا لبوش بوصفه رسامًا غروتسكيًا. إن اللوحة تبدو وكأنها تتعارض للوهلة الأولى مع عنوان الرواية، فالمخلوقات القبيحة المرسومة لا تتلاءم مع العنوان، إلا أننا نكتشف لاحقًا تناغمها مع مضمون النص، فهو نص عقابي، يسخر فيه المؤلف من ذاته حينما يحيلها على مخترع شرير، يعاقب البشر الذين يحولهم إلى أنصاب حجرية. في وسط اللوحة امرأة بأرجل ضفدع تغلي رأسًا وأجزاء بشرية، وأعلى المرأة عجوز أخرى لها كرش غريب، ولون وجهها وقدميها أزرق، تشوي على السفود آدميًا، وفي أسفل اللوحة/المقطع مخلوق قزم بلا رأس يطعن بسيف غريب آدميًا، وخلفه ما يشبه العود العربي.

---

(1) حربس، أحمد، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط۱، ۲۰۰۱م، ص۱۹۷.

(2) مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ص۹۳.

العنوان، على هذا، عنوان تهكمي بمضمونه المتعارض مع النص، فلفظة "الجميلة" يقصد بها "القبيحة"، ويمكن لوصف "المخلوقات القبيحة" أن ينسحب على المؤلف –كما عرض نفسه بأنه هو المخترع الشرير/الشبح– أو على المخلوقات الحجرية/الأنصاب.

أما العتبة الثالثة فهي عنونة كل فصل بـ"نشيد". فالرواية أشبه بمتوالية أناشيد. ويستدعي النشيد في الذهن بهجة نفسية، ومن جهة أخرى هو مقترن بالدين على اعتباره صيغة غنائية عبادية. إن عنونة الفصول بـ"نشيد" عنونة تهكمية أيضًا، فالنص لا يمتاز بأي روح بهجة، إلا بهجة الاقتصاص من أهل المدينة، وهي بهجة على سبيل التهكم. أما في البعد الديني فالنشيد العبادي يقابل هنا الاقتصاص من البشر حينما يأتي كممارسة إلهية، فالمخترع أشبه بإله يمارس طقوسه برتابة، وليس شخصًا يمارس تعبده إنشاديًّا. فقد جاءت لفظة "نشيد" على هيئة باروديا ذات حمولة نفسية، يتقابل فيها النص المرعب مع العنونة المبهجة.

أما رواية **امرأة القارورة** فتنقسم إلى قسمين: الأول هو ما يمكن اعتباره القسم الواقعي، والثاني: هو ما يمكن اعتباره المتخيل داخل الرواية.

ويكشف الراوي في القسم الأول عن تمثال لامرأة من الحضارات القديمة رآه في مطبخ الثكنة خلال عمله في الجيش. ويُفسِّر تحولها إلى تمثال بأنه عقاب لأنها تنتمي لقوم غاوين، ولأنها مغوية، هذا التفسير العقابي هو التفسير الكلاسيكي لفكرة التحول إلى تمثال. وخلال كشف الراوي عن علاقته بالتمثال، فإنه يعمد إلى الكشف، أيضًا، عن تاريخ محاولاته الهروب من الجيش بتصوير المواقف تصويرًا هزليًّا.

أما القسم الثاني، وهو القسم الأكبر في الرواية، فهو قسم المخطوط الذي يقول الراوي إنه استلمه من امرأة البار في جنيف، وهذا المخطوط حكايته (السارد) التي ينكرها حينًا، أو يقول إنه نسيها مع امرأة القارورة.

تأتي حكايته (الراوي) مع امرأة القارورة بعكس تصور العزاوي للتحول إلى حجر بوصفه عقابًا، وهو تصور يقول به "ملا يوسف": "إنهم ملوك شعب من الزناة، لم يفرقوا بين عشيقة وأخت وأم، فلطشهم الله على الحجر، وها هي آثارهم عبرة لمن يراهم. أما هذه التي تروها أمامكم فهي ملكتهم وأمهم وعشيقتهم جميعًا. منها تعلم البشر الفسق، وقد صنعها الشيطان من لحم الأفعى التي تنكر به لإغواء آدم وحواء، لتكون أول غاوية في التاريخ"[1].

لكن حكاية الراوي ستتبنى رؤية ضدية، فامرأة القارورة تشبه المارد الذي حبس في القمقم في التراث العربي، وعلى الرغم من أن حبس المارد كان لغاية تأديبية أيضًا، غير أن امرأة القارورة حبست بسبب الحب، فقد كانت امرأة الملك ولم يرد لها أن تهرم وتفنى مثل سائر النساء: "أخذ رعبه يتفاقم من فكرة أن معبودته ستهرم يومًا، تفقد نضارة شبابها، ويخطفها الموت إلى عوالمه السفلية المظلمة. قرر أن يدعو جميع سحرة وحكماء مملكته

---

[1] امرأة القارورة، ص١١.

والممالك المجاورة. تعهد بمنح نصف ثرواته لمن يجد إكسير الخلود لمعشوقته ويحميها من آثار الزمن"[١].

وعلى مدار النص تظل امرأة القارورة (هاجر) راضية وسعيدة بدورها العشقي العابر للزمن، ولا يذكي رغبتها في الرجوع إلى أصلها البشري إلا وسوسة آدمية، تجمّل لها الوجود كبشري فان: "في الليالي التي أمضيتها مع (هاجر)، كنت أحاول إقناعها برفض رغبة (آدم)، لكن حماسته كانت قد نفذت بعيدًا في أغوارها. وصار حلمها أن تعيش يومًا كامرأة عصرية صورتها لها كتب وأفلام وصحف وأحاديث (آدم). أمن أجل إرضاء عشيقها قبلت أن تضحي بخمسة آلاف عام من ذكريات العشق، وملذات آلاف أعوام قادمة؟ علمها (آدم) أن تغيظني بقولها إني ليس حبًّا بها أريد بقاءها خالدة في قارورتها، إنما لكي أمارس سلطتي عليها وأتمتع بملذاتها"[٢].

إن القبح الغروتسكي في هذه الرواية يتجلى عبر عدد من التصورات والتقنيات، فالقبيح الغروتسكي في التراث العربي والمرعب وهو حبس المارد في القمقم يعاد إنتاجه جماليًّا واحتفاليًّا، ليعاد استثماره في نهاية الرواية، حيث ما يفترض أنه جميل: وهو إطلاق المارد أبديًّا سيكون هو ما سيثبت خطأ تقديره. إن إطلاق امرأة القارورة أبديًّا بتحويلها إلى بشر هو ما سيجعل كينونتها الأثيرية الشفافة تصطدم بالواقع البشري القبيح: "لم يخطر بالحسبان

---

[1] امرأة القارورة، ص٤٨.

[2] المصدر نفسه، ص١٢٥.

أن تكون النهاية سريعة مأساوية وساخرة إلى هذه الدرجة. فبعد أن أمضينا الأسابيع الأولى في تدبير وضع إقامتها الشرعية كامرأة من هذه الدنيا. بعد جهود حصلنا لها على أوراق هوية مزيفة. أسكناها في فندق وعلمناها كيف تجيب عن أسئلة الشرطة، ثم كلفنا أحد المحامين ليحصل لها على إقامة لجوء سياسي. حتى الآن لم نعلم بالضبط كيف حدث الأمر. جهزناها صباحًا ورافقت المحامي إلى شرطة الأجانب، ولكنها لم تعد. انتظرنا وبحثنا ولم نجدها، حتى اتصل بنا المحامي مساء وقال إنهم سيطردونها.. سيسفرونها... قالوا إنها لا تتمتع بشروط حق اللجوء، وسبب الحرب ليس كافيًا، خصوصًا وأنها امرأة. وقالوا إن بلادهم مكتظة بالأجانب ومضطرون إلى مثل هذا الإجراء."[1].

إن الرواية في قسم المخطوط العجائبي تقابل بين عالمين: جميل هانئ تعيشه امرأة القارورة، وقبيح تعيس يعيشه الراوي وصاحبه "آدم"، صاحب القارورة، لكن الرؤية في النص تكمن في أنهم، وإن عرفوا طبيعة الاغتراب والتعاسة في عيشهم، قد أعادوا إنتاجه في أذهانهم توهميًا على أنه الجمال الحقيقي والسعادة التي ينبغي أن تعيشها امرأة القارورة التي كانت منذورة للحب أبدًا، لولا "إغواؤهم" لها بالعودة إلى كينونتها البشرية.

إن القبح الغروتسكي في الرواية ليس في تحويل امرأة القارورة إلى مُعاقبة خالدة، بل في نزع الخلود عنها بإعادتها إنسية بشرية مجددًا، ومن ثم إخضاعها للآلام البشرية، وهو الأمر الذي –على الرغم من معرفتهم به– صوروه لها على أنه الهناء الذي يجب أن تعيشه.

---

[1] امرأة القارورة، ص١٤٧.

**ثانيًا: فكر أسطوري عابر للثقافات**

على الرغم من الطابع العجائبي لرواية **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة**، الـــذي يشبه في خطه العام حبكة فيلم هوليودي؛ المخترع الشرير الذي يقتص من العالم فيحوله إلى أنصاب حجرية، إلا أن ثيمة القصاص بواسطة تحويل البـــشر إلى حجـــر ذات جـــذور في الأساطير العربية، فعلى سبيل المثال تعدّ حكاية إساف ونائلة، اللـــذين فجـــرا في الكعبـــة فمسخهما الله إلى صنمين عقابًا لهما على صنيعهما، إحدى الحكايات الشهيرة. وفي حكاية أخرى يذكر القزويني مدينة كل أهلها "مسخوا حجرًا، فيها رجال ونساء مسخوا حجـــرًا على أعمالهم: فالرجل نائم مع زوجته، والقصاب يقطع لحمه، والمرأة تخمر عجينها، والصبي في المهد، والرغفان في التنور كلها انقلب حجرًا صلدًا"[1].

وقد عُرف التحويل إلى صخور كعقاب في الثقافات الأخرى، وهو موجـــود في أسطورة بيغماليون، فقد "عاش هذا النحات في مدينة آماثوس في جزيرة قبرص، ونذر نفسه لفنه بكل إخلاص، وكان بيغماليون سعيدًا في عالم التماثيل الصامت التي خلقهـــا إزميلـــه، ويعزى كرهه للجنس البشري إلى الاشمئزاز الذي شعر به نتيجة تصرفات البروبويتايد، وكن هؤلاء فتيات في آماثوس اللواتي أنكرن بتهور الوهية أفروديت، فقامت أفروديت بمعاقبتـــهن

(1) آثار البلاد وأخبار العباد.

وذلك بإثارة الوقاحة فيهن لدرجة أنهن كن يعرضن أنفسهن على كل عابر سبيل، ثم تحولن بعدئذ إلى صخور"[1].

وفي هذه الرواية، جاءت فكرة الانمساخ إلى تمثال أيضًا، بوصفها عقابًا للمدينة التي فجرت، ولكن فجورها هو في نبذها المخترع الشرير نبذًا نفسيًّا، أي أن هذا العقاب الذي ألحقه المخترع بأهل المدينة هو بسبب شعوره بالاغتراب عنها/فيها. فالبطل "نموذج لا انتمائي يحس بانفصاله عن العالم وغربته وهو لا يملك فكرة عما ينبغي عمله، إنه نوع من اللامنتمي السلبي الذي لا يملك إلا الرفض، لكن لا انتماءه يصل إلى حدود العدمية"[2]، وستمارس العدمية هنا محوًا للآخر والذات.

إن العقاب بواسطة المسخ إلى حجر هو عقاب أكثر تطرفًا من القتل، وحتى من الصلب، وهو عقاب يتضمن التعاطي مع الجسد فيما بعد الموت، فالجسد الذي يعد فانيًا سوف يظل ماثلاً، وهو يظل ماثلاً في الأساطير العربية لغاية العبرة، أما في النص فليس ثمة عبرة، فكل أهل المدينة تحولوا إلى أنصاب، ولن يروا بعضهم ليعتبروا. وحتى في القصص الدينية والأساطير العربية كان يحل العقاب بمدينة كاملة ليعتبر بها أقوام آخرون وتالون. أما في الرواية فإن هذا العقاب يقع، لا لغاية العبرة، ولا حتى لمجرد الزهو بامتلاك السلطة التي يحققها امتلاك هذا الاختراع، ولكن العقاب إنما يقع لتعميق حالة الاغتراب عند المخترع

---

(1) الحولي، لطفي، معجم الأساطير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ج١، ط١، ١٩٩٠م، مادة (بيغماليون).

(2) ماضي، شكري عزيز، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٨م، ص١١٥.

وتثبيتها، فإن كان مغتربًا عنهم لأنهم من حجر (مجازًا)، فسوف يحولهم عقابًا لهم على نفوسهم الحجرية إلى أنصاب حجرية.

لكن المؤلف لا يخرج نفسه من دائرة الحكم، فهو يصم نفسه بأنه "مخترع شرير"، وهذه العقوبة التطهيرية ذات بعدين، على المعاقِب والمعاقَب، إنها فلسفة "مسيح عصري بقلب يهوذا"[1].

ويعد هذا العقاب مربكًا، فلا أحد يعرف أين تذهب الروح حين يتحجر الجسد. تزعم الأساطير العربية أن الروح تعود للجسد، وبالأحرى يحيا الجسد حين يفك السحر، ولكن، فعليًّا، لا أحد يعرف أين تذهب الروح، والحديث عن الأرواح الهائمة مرتبط بالأموات، وليس بالبشر المتحولين إلى حجارة.

إن فكرة تحويل البشر إلى حجر هي إما عقاب إلهي وإما عمل من أعمال السحرة، ولكن جرى تحديثها لتصبح في الرواية صنيع مخترع يمارس العلم بدل الشعوذة، وقد ظل البعد العجائبي قائمًا في الثيمة على الرغم من محاولة عقلنته بواسطة العلم، فالطابع العلمي مستعار من شكل أسطوري، وإن فُرِّغ من الآليات الأسطورية؛ فما كان يعدّ قوى سحرية غير مفسرة جرى تعديله حداثيًّا بواسطة اختراع علمي بدلاً من تمتمات السحرة، لكن الناتج واحد، في حالة السحر أو العلم.

---

[1] العزاوي، فاضل، بعيدًا داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربية، دار المدى، دمشق، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٤.

إن هذا التفكير الأسطوري الذي عبر في النص حداثيًا بواسطة العلم يتفق مع ما طرحه هارفام حول التفكير الأسطوري، الذي تجاهله العقل التاريخي طويلاً من خلال العقل التاريخي، ثم عاد وظهر محدَّثًا دون أن يفقد شكله الأسطوري الأول.

### ثالثًا: أحلام الأدباء

قدم كيسر الغروتسك على أنه استحضار لقوى ظلامية، وعلى أنه كما قال إيطاليو عصر النهضة "أحلام الرسامين"، وفي رواية **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة** يظهر الغروتسك ذا طبيعة حُلمية، قوامها التشظي والاغتراب. فالنص لا يحتوي على حدث رئيسي، بل هو أشبه بمونولوج طويل. وحتى هذا المونولوج ليس حوارًا أحاديًا مع الذات، بل يستحضر فيه المخترع/الراوي شخوصًا من ذهنه ليتحاور معهم، إذ يخلق شخوصه مونولوجيًّا من ذاته، ففي مقطع تأملي يحول المؤلف الزمن إلى مهرج صغير: "أعرف أنني سأخدع ألف مرة أخرى ما دام الزمن يتسلل إلى داخل قميصي ويمسد صدري بيده الخشنة المعروقة.

يتقدم نحوي المهرج الصغير ويقول: هل نلعب؟

أدير رأسي نحوه بصعوبة وأقول: نحن نلعب.

-: لقد كنت تغشني دائمًا.

-: حقًا...

-: انظر، لقد أخفيت أوراقًا، أنا الآخر.

-: هذا أفضل.

وإذ أستدير داخل قاعة المرايا يأخذني الضجر فابتسم لأشجع امرأتي التي ما زالت واقفة في الطرف الآخر من القاعة على الانتظار"[1].

إن المهرج هو الزمن؛ وهو يضمر العبث وإخفاء الأوراق، ويتعاطى مع ممارساته على أنها لعب/عبث، فحياة البشر عنده لعبة يعبث بها.

وما يمكن مناقشته تجريديًا يُلاحق في النص من خلال رصد طبيعة الأشياء أو الوصف المحدود والمقتضب والمتلاحق للماديات، حتى لا يبدو أن ثمة رابطًا بينها سوى العبثية.

وامتدادًا لهذه العبثية نجد أن الزمان والمكان ينهاران في النص، نقرأ هذا مثلاً في المقطع الذي يجري في محكمة تطالب فيها فتاة بالاقتصاص من مدير الفرقة لأنه صفعها: "كان الموقف محيرًا. خولة تبكي والحاكم يحدق فيها. الشهود أدلوا بإفاداتهم وجلسوا مع المتفرجين. وفجأة قال مدير الفرقة: كل ما أذكره الآن هو أنها هي التي صفعتني في ذلك اليوم.

قالت الفتاة: ها هو يكذب ثانية كعادته، فأنا لم أصفع أحدًا. لقد كان في لندن وليس في الكويت عندما صفعني.

---

[1] مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ص١٦.

ألقى الحاكم نظرة على أوراقه وقال: لقد أوضح الشاهد رقم ٢ أن أحدًا لم يصفع أحدًا. وهذا هو كل ما في الأمر...

رفض الحاكم العجوز أن يصدر حكمًا قاطعًا. ولذلك راحت الفتاة تروي قصة حياتها: لدي أشياء كثيرة لا يمكن أن تقال. ومع ذلك فإن الاعتراف ضروري، وبخاصة في مواجهة الأب المقلس. لا يهمني ما سيقوله الناس عني. إنني الممثلة خولة م. ساحر (٢٣ سنة) اعترف أن حياتي لم تبدأ بعد وأدرك بكل يقين أن هذا الرجل المتهم سيصفعني ذات يوم. من أجل ذلك وحده قررت تقديم موعد المحاكمة التي كان ينبغي لها أن تقع بعد سنتين"[1]. هنا، تأتي السخرية من تقييد الزمان والمكان في أخص الأماكن التي تتطلب تحديدها وهو المحكمة، وذلك بغية تقرير الحقيقة كما هو مفترض في دورها كمؤسسة رسمية (نزيهة). ولكن الاستهزاء بالزمان والمكان لإثبات الحقيقة هو استهزاء بقيمة الحقيقة نفسها وإمكانية إثباتها.

إن التشظي في النص يمتد من داخل ذات الراوي ليشمل الموجودات حوله، ولتنهار في خطاب تفلسف مونولوجي: "أهبط إلى الدهليز الخفي فيما العاصفة تئن في الخارج. لم يعد ثمة أحد ليخاف. الكرسي في مكانه والمنضدة في الزاوية. الناس في الماضي والمستقبل. الحاضر فارغ. لا أحد هنا سوى البحر الذي يتدفق داخل نفسه، سوى الريح في الشارع تقتحم المتاجر وتحطم كل شيء. علب الأدوية مهشمة على الأرضية الصلدة. لم يخسر

---

[1] مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ص٧٤- ٧٥.

صاحب الصيدلية شيئًا لأنه لم يكن موجودًا. توقفت ساعة البريد المركزي وفقدت المدينة زمنها، الزمن الذي لم يكن موجودًا منذ البداية. الأرض وحدها كانت موجودة"[1]. وإذا واصلنا المقطع سنلاحظ اللاسببية في بناء السرد: "هطلت الأمطار أخيرًا وغسلت سقف المدينة. ظلت تتساقط طوال الليل حتى تحولت الشوارع إلى أنهار. ثمة برتقالات في الماء والأشنات على الجدار، حيث تقع السفارة البريطانية المطلة على الهند ويطفو زورق السفارة البخاري، ذو المحرك الأحمر، عند الساحل، مشدودًا إلى شجرة قديمة. الصنارات والشباك في الماء والسمك في الفخ قبل مجيء الربيع وبعد رحيل الصيف. مقبرة الزوارق المهملة مليئة بالغصون في المياه الغرينية القادمة. لم يعد ثمة أحد يخشى الطوفان على أي حال. فقد سافرت الأرملة مع مدير الناحية، عشيقها الجديد إلى الغابة، وتركتني أختنق مبهورًا بالعالم"[2].

في المقطع السابق حيث توصف الأمكنة وصفًا تحديديًا قرأنا تحولاً مربكًا في طبيعة السرد غير مسوغ ظاهريًا: "فقد سافرت الأرملة مع مدير الناحية، عشيقها الجديد إلى الغابة، وتركتني أختنق مبهورًا بالعالم".

هذا الربط الذي يبدو اعتباطيًا في اختزاله العلاقة بين المكان والشخوص وذات المؤلف، هو أشبه ببناء اعتباطي عبثي للحياة كاملة، وهو ممتد على مساحة الرواية كاملة، بل

---

[1] مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة ، ص٧٧.

[2] المصدر نفسه، ص٧٨.

هو جوهر الرواية الذي تشكلت عليه بنائيًّا؛ الرؤية العبثية للعالم الذي يتحقق في شخوصه وأمكنته وأزمنته وفي العلاقات التي تقوم بينهم.

## رابعًا: أشكال الموت الغروتسكي

لا يأخذ الموت في رواية **امرأة القارورة** صبغة تخويفية ولا مأساوية، إنما يحتفى به بتكتيك مختلف في كل مرة، مما يمكن أن يمثل تنويعًا على صيغ الموت المسرح والكوميديا السوداء. ففي المرة الأولى يحضر الموت (أو الهروب منه) من خلال سرد محاولات الراوي للهروب من المعارك أو الجيش، والسرد في هذه المواقف سرد ساخر، يسخر فيه الراوي من قدره الذي يرده دائمًا إلى الجيش، ويمكننا أن نورد المحاولة الخامسة نموذجًا: "المحاولة الخامسة كانت ذات ليلة من ربيع ١٩٨٦. عندما قررت أن أقطع ذراعي بتفجير قنبلة يدوية في كفي. أخرجت يدي اليسرى إلى حافة الخندق ورجوت أحد الأصحاب أن يسحب المسمار من القنبلة لأن يدي الأخرى قد شلها الرعب. أتذكر رغم أنه وافق وسحب المسمار ارتمى فجأة علي وراح ينحب كطفل ليثنيني عن تفجير القنبلة في اللحظة الأخيرة.. لكنها انفجرت. ولأنها كانت نصف فاسدة، فهي لم تنهش مني غير إصبع واحد. أدخلوني المستشفى وعالجوني ثم أرجعوني إلى الجبهة بعد أن أخبروني أنهم يشكون في إدعائي

بالحادث، لولا شهادة الأصحاب لأعدموني. أنذروني أن أي تكرار لمحاولتي فإلهم سوف يلبون رغبتي بأنفسهم بوضعي في مدفع وتفجيري على مواقع العدو"[1].

أما صورة الموت الأخرى فهي تتسم بالتبجيل، إنها صورة الموت الجميل الذي صار من جماله خبرة الشهوة الأولى، وهو منظر السجينة الذي شاهده الراوي وصديقه في صغرهما: "لكننا ما استطعنا مقاومة رغبة قدرية في متابعة قطرات دم متساقطة من الأعلى.. رأينا أولاً قدمين بالكاد تلامسان الأرض. كانتا عاريتين والأصابع ترتجف بين حين وآخر كأنها تجاهد للاستناد أكثر على الأرض. كانتا ناعمتين رشيقتين كقدمي صبي. بخشوع مندهش راحت عيوننا تنساب صاعدة إلى الساقين الأبيضين العاريتين وقد رسمت الدماء مجاريهما عليهما. عند الركبتين كانت حواف التنورة السوداء متهدلة ممزقة، أما الفخذان فقد ارتسمت خطوط امتلائهما من خلف القماش. لأول مرة نشاهد هكذا فخذين حقيقيين وقد بان بياضهما متوهجًا عبر فتوق التنورة. سبقني آدم إلى رفع بصره إلى الأعلى. كان قميصًا أبيض مرقطًا بزهور ملونة ملوثة ببقع حمراء وفاقعة.. الرقبة الرقيقة كانت منثنية وقد مال بها الرأس مستندًا إلى الكتف. لم نصبر. رفعنا عيوننا لتلتهم وجهًا أنثويًا ما حسبنا يومًا أننا سنراه: امرأة شابة معلقة من معصميها الجريحين بقيد مشدود إلى قضبان نافذة في أعلى الجدار. سوف لن ننسى إلى الأبد ذلك الوجه الفاتن المعذب، وتلك العينين المكتظتين بأسئلة

---

[1] امرأة القارورة، ص٢٠- ٢١.

مبهمة. ستظل إلى الأبد صورتها منطبعة عميقًا في ذاكرتنا، وسيظل وجهها يراودنا في وجوه جميع نساء حياتنا"[١].

إن صورة السجينة، التي تثير صدمة المتلقي باعتبارها مصدر الشهوة الأول عند الصبيين، تمثل تعارض المقدس والمدنس، فالجسد الأنثوي الجميل الذي رآه الاثنان وصار مقدسًا عندهما، لجماله وامتهانه في آن واحد، قد تعرض للتدنيس، وهم ما رأوه إلا مدنسًا بالتعذيب، أي في أقصى درجات الامتهان البشري.

أما صورة الموت الثالثة، فهي خاتمة النص، ولن تكون صورة موت حزين، بل هي أقرب إلى التحليق نحو حياة أخرى كما يظهر النص: "رغم رعب الحقيقة التي كانت تنتظرنا، والدوامة الجائعة التي كانت تلفنا وتبتلعنا في عمقها؛ وبينما عيوننا تودع سطح الوجود، كان صراخنا يخفت وتسري فينا قشعريرة وسكون، ويعم روحنا صفاء شذري، وتتجسد أمامنا رؤية تبهرنا بوضوحها: جنين ينبجس من دوامتنا ويطفو مع قارورته فوق الماء ويزحف على الشاطئ باتجاه حقول وبساتين وينابيع نيران أزلية"[٢].

لقد كانت رغبة الموت مضمرة في نفس الراوي وصديقه وزوجته، ولكن، لم يصرح أيهم بها، لكن اللحظة الأخيرة التي اتُفق ضمنيًا على الموت فيها، لم تُتناول سرديًا

[1] امرأة القارورة، ص٦٩-٧٠.

[2] المصدر نفسه، ص١٦٠.

على أنها لحظة انتحار ثلاثي، بل هي احتفاء بلحظة تحول وخلاص، وهي احتفاء غير بكائي أو لطمي، وإنما احتفال بلحظة الطيران.

**خامساً: عقوبات غروتسكية:**

في القرآن الكريم كانت عقوبة قوم فرعون في سورة الأعراف: "فأرسلنا عليهم الطوفان والجراد والقمل والضفادع والدم آيات مفصلات"، وعلى الرغم من اختلاف المفسرين في الهيئات والكيفيات التي جاءت عليها هذه المخلوقات العقابية، إلا أنها منبوذة ويتعامل معها كمخلوقات تافهة. يأتي العقاب في غمرها كطوفان يتشكل من هذه المخلوقات الصغيرة المؤذية والكريهة.

وفي الغروتسك، شكلت الهوام والمخلوقات الأخرى الصغيرة المهمشة والتافهة والمنبوذة مادة في الرسم والأدب، وقد حضرت أيضاً في المخطوطات، فيبدو أن نبذ هذه المخلوقات وإن تشكل في هيئة عقوبة في الثقافة الإسلامية، إلا أنها منبوذة في الثقافات الأخرى.

ورواية **يا كوكتي** تحفل بهذه المخلوقات على نحو كثيف، فالسرد يحتفي بها، ويجاورها سردياً مع الإنسان، وهو لا يرصد حضورها وحسب، وإنما حركتها أيضاً، فكأن السرد يعلن عن شكل من أشكال المدينة الملعونة، وهي وإن كانت ملعونة بتحولها إلى حجر في **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة**، فهي ملعونة في **يا كوكتي**، لأنها تمثيل على العقوبات

المذكورة في الآية الكريمة، فكأن مدينة البصرة مدينة تحيا في العقوبة، وسط الدم والضفادع وباقي الهوام، عدا عن أن السرد يحتفي بانبعاث المدينة بما يشبه طوفاناً مصغراً لحيوات تافهة لا تموت، ويختتم الرواية بطوفان صغير يغمر هذه الحيوات مجدداً، فكأنها مدينة تحيا وتمـوت في العقوبة.

# الفصل الثالث

# استراتيجيات الحط من شأن البطل

تمثل استراتيجية إهانة البطل استراتيجية تقوم على مبدأ التعارض الغروتسكي، وفي الروايات المدروسة هناك أكثر من شكل لاستراتيجيات تُصنَّف تحت فكرة الإهانة، وترتبط بها موضوعيًّا، وهي التتفيه والتهميش.

## أولاً: استراتيجية التتفيه

يرى هارفام أن الغروتسك يظهر في أزمنة الحروب أو الأزمنة المضطربة، وتبدو رواية **الفتيت المبعثر** لمحسن الرملي، من روايات الحرب، وهي رواية يصعب تلقيها من خلال نظرية موت المؤلف، فهي ليست أكثر من حكاية عائلة خال المؤلف (عجيل الرملي). وإن كان أي نص متخيل لا يخلو من جذور واقعية، إلا أن هذه الرواية بتصنيفها "رواية" على الغلاف تمنحنا الارتباك والتضليل حول ما إذا كانت تجعلنا مرتبكين ومضللين إزاء كونها رواية حقًّا أم "سيرة غيرية"، أم سيرة روائية – غيرية.

ليس ما يهمنا، في هذه الرواية، محاولة تجنيسها أدبيًّا، وإنما الوصول بهذا الارتباك التجنيسي لمحاولة إضاءة المبنى الغروتسكي القبيح في النص، والذي يقوم على التعارض بين الموضوع واللغة المستخدمة للتعبير عنه، وهي لغة ساخرة، تتفيهية، تعتمد على الحط من شأن أبطال الرواية، خصوصًا باستخدام التقذير، حيث تستخدم أنساق القذراة والبذاءات الجنسية بكثافة.

إن عملية التتفيه بواسطة لغة السرد تكشف عن تصور لقيمة الحياة خلال الحرب، أو تصور ناتج عن خبرة الحرب، فالحرب تحول الحياة الإنسانية إلى "شيء" تافه، يمحى ويختفي من الوجود بوصفه نموذجًا مكررًا أو رقمًا لا خصوصية له، فقصة من يموت تماثلها قصص آخرين: "الحكايات الحزينة صارت مملة في العراق لكثرتها، فلكل إنسان هناك مصيبته التي كف عن رويها لأن للسامع مصيبته أيضًا"[1]. وكأن الحرب تلغي أي خصوصية، وتكرس التشابه في الموت؛ لذا فإن التتفيه في هذا النص جاء كاشفًا عن حكم على حيوات بشرية بأن لا قيمة لها، وأنها تافهة ومهمشة.

بل إن السارد يبدأ الرواية بتصوير نفسه مهمشًا وتافهًا؛ لأنه يتبع خطوات مهمش سابق له، وكلاهما يبتغي أن يتحول عكس ذلك: "لم يكن محمود يعني شيئًا لأحد، لا حين كان في القرية ولا بعد مغادرته لها وللبلد متسللاً عبر الشمال، إلى الخارج، حيث لا خبر، وينساه الجميع تمامًا باستثناء والدته (المكرودة) عمتي التي يطرأ محمود على ذاكرتها

---

[1] الفتيت المبعثر، ص١٠.

في لحظات متباعدة. وربما لم تكن لتتذكره لولا أنه قد كلفها آلام حمل وولادة ومسح لمؤخرته بأطراف قماش المهد حين كان طفلاً.. بل وحتى تلك الذكريات عنه تضيع على عمتي بحكم تشاهها مع ذكرياتها عن طفولة سبعة أولاد أوجعوها ثم اختفوا. لم يعن غياب محمود شيئًا لأحد مثلما لم يكن وجوده يعني شيئًا. وحدي من كان يفكر بما فعل أكثر من التفكير به"[1]. في هذا النص يكون الراوي مشابهاً لابن خاله، الذي كان موجودًا ولا يعني وجوده شيئًا لأحد، ويسخر الراوي من قيمته هو نفسه متمثلة في سخريته من ابن خاله، خصوصًا في أقدس الروابط وهي علاقة الأم بابنها، فهو منسي حتى بالنسبة لأمه، ويستخدم الراوي نسق القذارة تعبيرًا عن هذه العلاقة، فكل ما يربطها كأم بابنها هي ذكريات تتعلق بمسح مؤخرته.

يأتي التتفيه في النص من خلال ربط اللغة والموضوعات بأنساق البذاءات الجنسية والقذرة (البولية والغائطية)، فحين يتذكر السارد في غربته تفاصيل الحياة في قريته، يتذكرها كتفاصيل تافهة بلغة مقتضبة وساخرة، تمتزج فيه تفاصيل الحياة: النوم والأكل والشرب بالتفاصيل الجنسية والقذارة والموت: "ابن عدلة العرجاء وجد ابنة العريف عبد الرحمن مع ابن سعيد العطار ليلاً في الجزيرة، والشيخ صالح يأمر بتزويجهما وستر عرض الناس، وإبراهيم المغني يؤلف عنهما أغنية يرددها في الأعراس فيكرمانه عنزًا بجديبها. حمار وضحة اقتلع وتدًا ربطه بأسنانه، فوجدته صباحًا يأكل الشعير في معلف حمارة غازي عند

[1] الفتيت المبعثر، ص٩.

آخر بيوت القرية، جوار المقبرة. حسيبة ركلت قاسم على خصيتيه ولذلك لن نستعيد اليوم مذياعنا الذي تركناه عنده بالأمس ليصلحه. أثناء تناولنا للعشاء: ثريد البامياء والطماطة والبصل، نعرف أن بيت العجاري قد تعاركوا مع بيت الفهد حول دورهم على الساقية لري القطن، وسعدي أخذ الأولاد الصغار إلى الوادي ليفسد أخلاقهم؛ حيث يجري لهم مسابقات.. في العادة السرية..، وإسماعيل تنبأ بأن القرية ستستقبل غدًا جثثًا أخرى لخمسة من أبنائها قتلوا في الهجوم الأخير على الجبهات"[1].

هنا تتجاور كل تفاصيل الحياة بالأهمية ذاتها، وكلها تأخذ حسًا تتفيهيًّا: الفضيحة والحب والعنز ذات الجديين والأكل والشجار واللواط وقتلى الحرب، كل التفاصيل متساوية في الذاكرة لأنها تنتهي بالقتل.

وترد قصة الحب بين قاسم وابنة عمه حسيبة سليطة اللسان على نحو تفصيلي ساخر، وذلك حين افتتن بمرآها مكشوفة الشعر والذراعين وكل منهما ذاهب للمرحاض[2].

وحتى قصة الحب هذه ابتدأت بداية تثير السخرية، فذكريات طفولته عنها ذكريات تتميز بقسوتها: "ثم غادر بصمت و لم يلعب معها بعد ذلك أبدًا رغم أن لعبها كان ممتعًا ومخيفًا كاللعب بالسكين أو النار. وكم اشتد به الحنين إلى اللعب معها، حين

---

(1) الفتيت المبعثر، ص ١٢- ١٣.

(2) انظر: المصدر نفسه، ص ١٨- ١٩.

كان ينظر إليها من نافذة بيتهم، وهي تبتكر الألعاب العجيبة، تتسلط على بقية الصغار، تتحكم بهم بشراسة نمرة"[1].

إن ذكريات الحبيب عن طفولته مع حبيبه يفترض أن تكون محفوفة بالبراءة والجمال، لا أن تتراوح بين المتعة والخوف وتسلط الأنثى.

وفي الرواية مظهر الجمال في بيت أسرة خال السارد هو عبود، لكنه يتحول إلى مجنون مشوه الشكل: "شقرة شعره راحت تنقلب بالتدريج إلى رمادية، شفتاه الرقيقتان أخذتا بالغلظ والتمدد حتى غدتا بوزًا، برزت جبهته بوضوح، وازداد شعر حاجبه كثافة واسودادًا، طال هدب جفنيه، تدبدب أنفه حتى تمنقر، وما أن أكمل العام العاشر حتى تحول إلى كائن غريب وأصبح شكله مخيفًا.. ذراعاه طويلتان تنتهيان بأكف واسعة وأصابع نحيلة، ساقان قصيرتان بأقدام عريضة لا تحملان جسده، أحيانًا. وسحنة رمادية"[2].

إن كل مظهر جميل هنا قابل للتشوه، كما أنه قابل للتدنيس والاستهزاء، فقاسم الرسام المرهف رمز النقاء في النص، يقابله سعدي المخنث، وكلاهما يسجن في الرواية، ويصور السارد الوضع في زنزانة الاثنين: "فبينما كان قاسم يجمع من حوله سجناء قاعته ليرسم في أوضاع متباينة، وليخط لهم بالوشم عبارات الحب والحرية والعذاب على

---

(1) الفتيت المبعثر، ص٢١.

(2) المصدر نفسه، ص٣٠.

أذرعهم وأكتافهم والصدور، كان سجناء قاعة سعدي ينتقون أفضل مفروشاتهم ليرتبوها تحته.. وكان الحراس أول من يرسميم قاسم وأول من يفترشوا سعدي"[1]. ويفرج عن سعدي لعلاقته اللواطية مع المدير، أما قاسم فتكون نهايته الإعدام: "ليبقى عجيل وحده من دون كل الناس لا يعرف بترك الجثة وسط الساحة ثلاثة أيام.. قال الشرطيان: تقول الحكومة ليصبح عبرة لغيره، وكنا نمر نحن المعتبرين على بعد قليل، نراه أحمر، ملتويًا ومفترشًا بركة دمه المتخثر.. ثم الناشف.. ملتصقًا به وذباب أزرق يطن حول ثقوبه، يطير ويحط عليها ويدخل ولا يبعده الشرطيان، فهما بالكاد يطردان كلبًا يتشممه أو فضول الناس"[2].

هذا مشهد تتفيهي لقيمة الحياة والإنسان حين يمتهن على هذا النحو، فالجثة معلقة وسط الساحة، والدم ملتصق بها والذباب يحوم حول الـ"ثقوب"، والكلاب والفضول يحيطون بها. عدا عن كونها جثة فنان.

وكي تتصاعد المأساة الساخرة، يدفن عبود حيًّا إلى جوار أخيه: "وأصبح صوته يخيف الأطفال، وترتعد من عوائه حتى النساء والكبار لأنه عال، طويل، أليم، كأنه ذئب جائع.. وكان بعض الناس قد شكاه فدارت به وردة على الأطباء ولم يسكتوه ثم مع عمتي طفن على السادة والدراويش الذين نصحوهن بأن يحفرن له حفرة شبيهة بالقبر

---

[1] الفتيت المبعثر، ص٦٠.

[2] المصدر نفسه، ص٧٦.

جوار قبري أخويه ليبيت فيها ليلاً وتغطى بباب من خشب، فتحمس الكثيرون من أهل القرية لنصيحة الدرويش وهبوا للمساعدة في الحفر ونجارة الباب وراحت وردة تأخذه عند كل غروب شمس بعد أن تطعمه عشاءه"[1]، تظهر السخرية المريرة واضحة في تعاون أهل القرية مع أهل عبود من أجل دفنه بعد إعدام أخيه، في حس غروتسكي يقوم على المفارقة والصدمة، فالناس لا يرون سوى الموت حلاً لجميع مشاكلهم، ولو بصورة متوهمة، وتكاتفهم يكون في الموت، وحتى الحزن الطبيعي الذي يعبر عنه المجنون بعوائه يكون غير مفهوم لديهم، فكأن الحياة فارقت أصلها وطبيعتها وصارت مشوهة، فرد الفعل الطبيعي غير مفهوم لديهم؛ لأن ردود أفعالهم هم أنفسهم صارت مشوهة.

لقد قامت هذه الرواية على ثلاث ثيمات أساسية؛ القذارة الجسدية، والجنس والموت، وكلها تتضافر لصدمة المتلقي واستفزازه، فاللغة المستخدمة تستفز القارئ، وتشوشه بين التعاطف مع مضمون النص المأساوي، والإحساس بالقرف الذي تبثه لغة النص الساخرة، وذلك لأنها تتناول بالتتفيه موضوعات حساسة تتعلق بقيمة الحياة البشرية، فقد جاء استخدام هذه الثيمات في هذه الرواية إعلانًا عن أن قيمة الحياة وقت الحرب قيمة تافهة.

---

[1] الفتيت المبعثر، ص ٧٧.

**ثانيًا: استراتيجية الإهانة**

تشكل استراتيجية إهانة البطل الاستراتيجية الرئيسية التي تشكل الأبنية السردية في رواية **الباذنجانة الزرقاء**، وهذه الاستراتجية تتجلى عبر مسارين؛ لغة السرد الساخرة المتهكمة، وبناء الأحداث، وهذه الأحداث مبنية على مواقف بين الشخصية الرئيسية والشخوص الأخرى، فلا تعرض الباذنجانة/الشخصية الرئيسية نفسها بمعزل عن علاقتها بالآخرويتدرج هذا الآخر في النص تباعًا؛ الوالدة، الصديقات، الرجال في حياتها: مدرس الفرنساوي الذي أحبته في سن المراهقة، والحبيب في الجامعة، وحبيب ما بعد الجامعة.

غير أن إهانة الأم والأحبة الذكور للبطلة تجيء أكثر تركيزًا، وهذه الإهانة تمر دائمًا من خلال رفض الشخصية المقابلة للبطلة وتجاهلها، بواسطة سرد تهكمي: "قد يضحك سعد باشا على أقوالها التي تؤكد أنها أراجوز صغير، لكن الملكة ستعتبرها نكبة بأغنياتها وأقوالها التي تأتي بها غالبًا من جدتها ستي ثم من الأشكال والألسوان لخادمات صغيرات تبدلهن الملكة بعد أن يتضح لها أنها تعلمت من السابقة لفظة أو حركة غير لائقة"[1]. ثمة سرد يستدعي الحط من شأن البطلة، باعتبارها مخيبة لآمال الأم، فهي تجنح لا لأن تكون أميرة، وإنما أراجوز صغير، وتتشبه بالجدة وتتعلم من الخادمات، أي أنها طفلة مخيبة للأمل وليست ذات حضور أو طبيعة تليق بأميرة.

---

(1) الباذنجانة الزرقاء، ص١٥.

ولد هذا الرفض ألماً يكشف عنه أول الرواية، لكن الرفض يظلّ ملازماً للبطلة، وهي تكتفي بمجرد التساؤل عنه دون إبداء اعتراض: "لماذا تركلها أمهـا مـن الـشباك وتصرخ "ماذا أفعل فيك يا تربية الشوارع والحظائر؟" لن ترد ستحاول ألا تبالي، ستصبح مثل "سيّ" باسمة بلا مناسبة، وبنظرة فقط تصوبها من جانب عينيها لها شكل الكراهية أو الغيظ أو العتاب ستواجه الموقف، وإذا بكت في الليل فلن يراها أحد، ستحفر نفقًا مظلمًا في أحلامها كالأرنب، وتضع فيه دموعها تساؤلاً حارقًا عن كون هذه المرأة التي يسمونها "الملكة ناريمان" هي أمها بالحقيقة؟"[1].

غير أننا نلاحظ في النص أن السرد يهين الشخوص التي تهين البطلـة، فكـأن إهانتها مزدوجة، إذ يهنيها من هم مهانون أيضًا، ومشغولون بالوهم، خصوصًا والـدتها والشاب الذي كانت تحبه في الجامعة، فكأن السرد يقوم بوظيفة مزدوجة من خلال تهكمه بمن حول البطلة، كأنه يوغل في الحط منها من جهة، وهي من جهة أخرى تقـتص مـن أولئك الذين يهينونها بكشفهم. فوالدتها تتعاطى مع نفسها على أنها ملكة، لكنها ليـست كذلك، والشاب الذي أحبته في الجامعة وكان يحب أخرى، هو ابن امرأة عاهرة، وهـو سكير وسادي وغير مستقر نفسيًا ويضطهد فتاته.

وإن كانت والدتها تهينها بالرفض وإن كان حبيب الجامعة يهينها بالتجاهل، فإن قمة الإهانة تتمثل في ردة فعل الشاب الذي أقامت معه علاقة بعد الجامعة: "وأنا أحـب

---

[1] الباذنجانة الزرقاء، ص١٨.

رجلاً يجلس بجانبي لينتزع يده من يدي ويقول "أنت مجنونة.. غير طبيعية بالمرة".. ماذا أفعل؟ لا أفعل شيئًا يكمل "أنا لا أحتمل قلقك. اتفضلي امشي في داهية".. "لا أريد أن أرى وجهك" ستشبكين أصابعك في أصابعك وتقولين "أنا أحبك وحلمت أن أعيش معك" سيقاطعك قبل نهاية الجملة "ليس عندي وقت لك""[1].

إن الشعور الذي تبثه البطلة في المتلقي من خلال متواليات الحط والاستسلام، ومن خلال اعترافات الذل والإهانة على امتداد النص، هو مزيج من التعاطف؛ تعاطف القارئ الطبيعي مع بطل الرواية باعتباره الأقرب إليه تلقائيًّا، والتعاطف مع البطلة نتيجة قبح صورها الخارجية ورفض كل الشخوص المحيطة بها لها، لكنه شعور ممزوج بالسخرية التي تبثها لغة السرد فيما يشبه فضح البطلة، فضح خساراتها وتخاذلها، وكذلك جلدها على صنيعها تجاه نفسها.

**ثالثًا: استراتيجية التهميش**

لا تحتفي رواية **يا كوكتي** بأي شخصية على نحو استثنائي، فالشخصية الرئيسية هي سلمان العبد، غير أن السرد يبدو ملازمًا لسلمان في مراقبته لما حوله أكثر مما يبدو هذا السرد مشغولاً بملاحقة سلمان في تحركه الداخلي أو الخارجي، أو تبني رؤيته للأشياء.

---

[1] الباذنجانة الزرقاء، ص١٢٦.

بل إن السرد يمر أحيانًا بأشخاص آخرين، وينسى خلال مروره سلمان، ويعود إليه لاحقًا ناسيًا الشخصية الأخرى.

وامتدادًا لاستراتيجية التهميش، يجاور السرد، على مستوى التشكيل الصوري والبناء الحدثي، بين الإنسان والهوام والدواب التافهة؛ الحشرات والضفادع والسلاحف والطفيليات، وهي نفس الحيوانات التي تمثل العالم الغروتسكي عند بوش كما صنفها كيسر.

ففي الفصل الأول، تبدو الحيوانات حاضرة في الصورة البانورامية لحياة الليل: "أقفر الشارع على طول الكورنيش الممتد من ضفاف ملتقى نهر العشار حتى نهر السراجي، وهبط هواء ثقيل حار (مبخر بماء الشط، وروائح الأشنات والدويبات المتفسخة)، على أنفاس الحيوانات الخدرة، قاتلاً ألق وريقات أشجار اليوكالبتوس المتمرمرة على الضفة: جو خانق من بخار صمغي، لم تطقه النوارس فهاجت في الفضاء، نافضة عن ريشها الندى، والسرطانات الصغيرة التي أغوتها رائحة النتن، خرجت من ثقوب الصخور، وأغوار الطين، إلى المسناة، حتى الشارع، بحذر، منقبة عن الوريقات الساقطة، وبقايا الأطعمة وعما يسد شرهها وجوعها"[1]. وتمثل السرطانات حيوانات حاضرة باستمرار

[1] يا كوكتي، ص٢٩.

في النص إلى جوار الضفادع: "الكواسج لا تخيفه، الثعابين يلعب معها، الضفادع يحذرها لأنها تبول عليه، وتملأ جلده بثورًا، ولكنها تؤنسه"[١].

السرطانات والضفادع والسلاحف، هذه الحيوانات المهمشة، تظل حاضرة على امتداد النص حتى في لحظات الحرب: "اقتلوا الكفار أبيدوا أعداء الله والإسلام.. النفوس عطشى للقتال.. الألسنة تلهج "هيهات منا الذلة".. تتطلع السلاحف وطيور الخضيري إليها، تنعق صاخبة مع الصراخ، الأيادي دم، الرجال سود الوجوه من القهر والغضب"[٢]، وفي لحظات الموت: "وقع سالم. ارتجت الأرض – ظنها حين تناوشته – زحف صوب برغش وبق وخنافس دائرة الضوء الشحيحة. تصورها، أهالي البصرة يغرقون. أبعد الخنافس والحشرات بكفه المرتفعة تخزر المصباح: أشرقت الشمس على ساحل أمانه: شمس بيضاء لاصقة. رفع ذراعيه إلى الشمس – المصباح. جمع الحشرات، حملها على تشبيكة أصابعه إلى صدره. وقف. بحلق في المصباح. ثم طش الحشرات عاليًا صارخًا بالشمس الكهربائية: اذهبوا فأنتم الناجون"[٣].

كذلك تحضر القطة: "القطة تخزر الهوام الطائر، تقف على قدميها الخلفيتين، تصفع الهواء، تبغي مقاتلة البرغش.. تراجعت إلى الوراء ثم انقضت على خنفساء، سوداء مدرعة، تدب متثاقلة خارج عصارة العتمة المائعة، داخلة أرخبيل الضوء، تجرجر وراءها

(1) يا كوكتي، ص٣٩.

(2) المصدر نفسه، ص٧٢.

(3) المصدر نفسه، ص٦٤.

ظلها سائحًا، ممطوطًا، يسيل خلفها موهًا معميًّا. لطشتها القطة بكفها الأيمن، ثم الأيسر، عضتها ونكتتها ملتذة.. هرّت وزأرت وهي تكرر ضرباتها دون معنى، موسوسة بتعذيب الدرع المفلطح"[1]، إن هذا المشهد كاملاً ليس سوى مراقبة سلمان العبد للقطة وهي تتسلى بتعذيب الخنفساء.

ويمكن التدليل على احتفاء السرد بالحيوانات المهمشة بهذه الفقرة: "كتابه همه، بعض من جملة اهتماماته: جمهورية أفلاطون، أو أسرار الحرب العالمية الثانية، أو ماركس، نيتشه.. ثم شال مصيدة الفئران بعيدًا وقد تدلى منها فأر صغير مدمى الأنف.. طق زر الكهرباء، حينها رفع بإبهامه وسبابته قطة الطست الحديدي المكهرب خزر عينيها المشبوحتين.. ولج برج الطيور، رش لها الذرة وفتات الخبز.. رأى سعدية، منزوية خلف نخلة.."[2].

نلاحظ في الفقرة السابقة مسار "موضوعات السرد": اهتمامات فلسفية، الفأر في المصيدة، القطة المصعوقة، الطيور المشغولة بغذائها، سعدية في لحظة نشوة. وللحيوانات في هذه الفقرة حضور في السرد إلى جوار الشخوص، وتجيء هذه الحيوانات أيضًا مهمشة في السرد، فهي عابرة كما الشخصيات عابرة في حياتها وموتها.

---

(1) يا كوكتي، ص٥٠.

(2) المصدر نفسه، ص١١٤- ١١٥.

إن المخلوقات الحاضرة في السرد، هي معادل للشخوص، فهي مثلهم، تختلط بهم، وتشبههم، في طبيعتها التي تقوم على التقوقع على الذات والعزلة، وصغر حجمها كمقابل مجازي لحجم هؤلاء الشخوص، فالأخيرون يماثلون هذه الحيوانات في ضآلتها وانعزالها ومحدودية تأثيرها في تحريك الأحداث.

ليس ثمة حضور للفعل/الحدث في النص، بمعنى الفعل المحرك والحدث المتحرك، فالسرد الملازم لسلمان العبد والذي يتجاوزه يساوي بين الأحداث، دون الإعلاء من حدث مركزي، وسلمان العبد هو نصف مجنون؛ لذا فإن السرد أيضًا، بتسويغ من عقل سلمان نصف العاقل، يخلط الأحداث بانفجارات ذهنية مجنونة، وإن بدت منطلقة من تماس عقل سلمان مع الحدث، إلا أن مسار هذه الانفجارات يتخذ شكلاً كرنفاليًّا، يسوقه السارد بمعزل عن سلمان.

# الفصل الرابع

## تشوش اللغة

تمثل اللغة إحدى المساحات التي يشتغل فيها الغروتسك، ليس ضمن تشكيل المخلوقات، ولكن ضمن فاعلية رؤية الاغتراب والتشظي والجنون؛ لذا كثيرًا ما يكون هناك تكسير للبنى السردية التقليدية، كالأحداث والزمان والمكان، وسوف نعرض لآليات اشتغال اللغة ضمن مسارين؛ مسار اللغة العبثية المضمونية في رواية **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة**، وذلك لخصوصية تركيب اللغة السردية فيها، ومسار السارد المتشظي الذي يعتبر وجهًا لغويًا للتشظي في الروايات المدروسة.

### أولاً: اللغة العبثية

تكمن المفارقة في لغة النص في رواية **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة** في كونها شعرية، على الرغم من أن الثيمة فيها ثيمة خيال علمي، وإذا ما رجعنا إلى الطبعة السابقة المتغيرة من الرواية، فسنجد أن المؤلف يقدمها على أنها "رواية – قصيدة"[1].

[1] العزاوي، فاضل، الديناصور الأخير، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

تخلق اللغة في النص إرباكًا فلسفيًا يناسب الجو العبثي، ففي مقطع عن مشاركة عشقية نقرأ: "أحيانًا أكتشف، أنني أمنح للذئب حبي. يا زوجتي الجميلة، يا شاطئ جسدي، إنني معك في القصائد الرملية والموت الذي يزحف على السرير. في الخديعة، في مجلة Look. في سرطان الدم، في ساعة شارلمان. في اليد التي تعطي. في اليد التي تأخذ."[١].

هذه التلاحقات في ذكر ماديات ومعنويات يبدو أن لا رابط بينها، غير وجودها الثابت، وجودها المادي "مجلة Look، سرطان الدم، ساعة شارلمان"، ووجودها المعنوي القيمي "الخديعة، اليد التي تعطي وتأخذ"، وهي كلها تفصيلات حياتية جُمعت ظاهريًا على نحو اعتباطي.

وفي بعد آخر، نجد السارد يستخدم التعبير عن نفسه بضمير الغائب: "سحبوه بين الأعمدة ولطموه فوق وجهه. سال من شفتيه الدم فأحس بطعمه في فمه. إنه يشبه الكافيار المملح. كنت منتميًا إلى العذاب بشكل لم يسبق له مثيل. إنما هذا الرعب المؤقت، الوجوه غير المألوفة ما يمنعني من البهجة"[٢]. يظهر التشظي، هنا، في تعبير السارد عن نفسه بضمير الغائب وتحوله فجأة إلى ضمير المتكلم، فكأن أناه تنفصل عن أناه وترتد إليها مرة أخرى. ويظهر الحس الساخر في المقطع نفسه في أكثر المواقف عتمة وهي مواقف التعذيب، فقد شبه طعم الدم بالكافيار المملح. وتمتد السخرية إلى موقف آخر: "أثناء التعذيب الجسدي

---

(1) مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ص١٧.

(2) المصدر نفسه، ص٢٨.

المبلل بالدم يصل المرء درجة اليأس حتى من جلده. وفي لحظة قد يشعر أن كل صلة بينه وبين جسده قد انتهت. عند ذلك تصبح مهمة الجلاد شاقة جدًّا"[1].

إن النص يسخر من حقائق إنسانية متوحشة لكنها ثابتة، وهي الجلاد والتعذيب، ولكنه هو الضحية، يسخر من الوجود حينما ينظر للأمر من جهة الجلاد لا الضحية، فهو يقرر حقيقة فقدان الإحساس لشدة الألم؛ لذا تصبح مهمة الجلاد صعبة جدًّا، إذ عليه أن يعيد الإحساس للضحية بالألم ليتمكن من جعله يتعذب أكثر، وبذلك يكون يؤدي وظيفته بفاعلية أكبر!

تشمل السخرية في النص موجودات الحياة بما فيها القيم، حتى قيمه هو أيضاً: "أيام الآحاد تصلح للأسفار. لم يكن الديناصور يملك سيارة. ورغم أن المدينة ميتة ظل يعتقد أن سرقة سيارة رجل ميت أمر معيب جدًّا"[2].

هنا هجائية مستمرة للحياة وله هو كناتج لهذه الحياة؛ لذا ستمتد سخريته لتشمل لحظة موته: "لقد قتل الكثيرون قبلي عبر العصور. ولكن ما من شيء تغير. آه، لم يبق لي سوى أن أموت اللحظة بطريقة سعيدة ومجيدة.. هوجمت بقسوة. ثمة كثيرون يبحثون عني فرحين، قاصدين قتلي. كنت أعني شيئًا خطيرًا بالنسبة لهم، رغم أنني لم أكن خطيرًا على الإطلاق. صحيح أنني مسؤول عن مقتل أكثر من مليون شخص، إلا أنهم هم الذين أبدوا

---

[1] مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ص٣١.

[2] المصدر نفسه، ص٤٤.

استعدادهم للموت.. وأخيرًا اتخذت قراري النهائي. عند مدخل المدينة فوجئ المهاجمون المبتهجون المتوكلون الجميلون بمنظر ملأ قلوبهم يأسًا وحرمهم من لذة الانتقام: رجل مشنوق على شجرة تفاح.

قالت فيوليت: هذا هو الوحش.

ثم أضافت كأي حسناء محاربة، بتواضع، إنني أعرفه. فقد كان عشيقي ذات مرة. يا إلهي كيف واتته الجرأة ليقتل نفسه!

قال الرجل رقم ١٧: ينبغي أن نمنحه وسامًا. كان من الصعب عليه تسلق مثل هذه الشجرة المزدحمة بالأغصان.

في المساء كانت الشوارع مليئة ثانية بالناس: عرب وإيرانيون وهنود وأكراد وباكستانيون."[1].

ليس الملاحظ هنا السخرية في انتحار الراوي، وإنما في أن سرد الراوي يمتد ليشمل وصف ما بعد موته، فكأنه بالسرد الساخر يتجاوز مسألتي الحياة – الموت معًا.

وبذا تكتمل فلسفة العبثية التي شكلت النص كاملاً، والتي انبنت من خلالها مظاهر غروتسكية مختلفة؛ من اختيار العتبات وفق بنية التعرض المحملة بالسخرية، ودمج المجاز بالواقع، وفكرة المسخ، واللغة الهادمة للزمان والمكان والتفكير المنطقي.

---

[1] مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ص٩٨-٩٩.

## ثانيًا: السارد المتشظي

للسارد في كل رواية من الروايات الست خصوصية فنية، وهو في ذلــك امتــداد للتقنيات السردية الأخرى التي تشتبك تحت الرؤية الكلية المشكلة للنص.

### ١. السارد/المؤلف

إن السارد في رواية **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة** هو الشخــصية الرئيــسية، ويبدأ السرد بصيغة المتكلم، إلى أن ينكسر السرد فجأة داخل أحد أقسام الفــصل الثــاني "النشيد الثاني" وهو القسم المعنون بــ"أنا وسباستيان" بــ"عندما استيقظ س من النــوم في الساعة الواحدة ظهرًا كان الصباح لا يزال في بدايته"[١]، فيما تأتي الفقرة الــسابقة لهــذه الجملة بصيغة المتكلم: "في بار ٧٧٧ أمام طاولتنا الخضراء بقينا صامتين. حدقت بكل وقار في ساق صديقتي العارية. لست جريئًا لكي أضمن ملذاتي الخاصة. أناس من مختلف بقــاع العالم يتنزهون في الشوارع: عرب وإيرانيون وأكراد وهنود"[٢]. وفي الفصل التالي "النــشيد الثالث" يعود السرد بضمير المتكلم: "وإذ كنت أعرف أن العالم خيالي تمامًــا أيقنــت أن الوقائع مليئة بالأسماء والرموز وحيوانات الكانغارو"[٣].

---

(1) مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ص٢١.

(2) المصدر نفسه، ص٢١.

(3) المصدر نفسه، ص٢٣.

إن السرد يتنقل خلال الرواية ما بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، ويعبر عن هذا الغائب بـ"س"، كما رأينا، وبـ"الديناصور"، وبـ"فاضل العزاوي" و"المخترع الشرير" و"الشبح".

إن السارد واحد، والمسرود عنه واحد، وجرى تمييزه بأسماء مختلفة على مدار الرواية، وجرى تعريفه على أنه المؤلف نفسه، والنص ليس سيرة روائية بأي حال من الأحوال؛ نظرًا لطبيعته العجائبية، ولكن تشظي المسرود عنه في اسمه يرتد إلى المؤلف نفسه، وذلك لتعمده إيراد اسمه منذ العنوان، فالنص هو إعلان عن تشظي الذات. وتنقل السارد بين أن يكون هو المسرود عنه وأن يكون "آخر" هو المسرود عنه بواسطة الضمائر وحسب داخل بناء الفقرة الواحدة، أمر راجع إلى رؤية التشظي والتكنيكات الخادمة لها، التي بنيت عليها الرواية كاملة.

## ٢. السارد/البطل المُقصى

يبدأ السرد في رواية **امرأة القارورة** بضمير المتكلم، ويعلن السارد، منذ البداية، انفصاله عن الحكاية التي يسردها بوصفها مخطوطًا لا علاقة له به، وأنه هو ناشر هذا المخطوط وحسب: "قبل الولوج في عوالم هذه الحكاية العجائبية مع (امرأة القارورة) العجيبة، يهمني أن أعلمكم منذ الآن أني لست مسؤولاً عنها و لم أشارك في أي من أحداثها وخيالي بريء منها. في الحقيقة إني أجبرت على نشرها من باب الواجب لا أكثر. منذ أن

عثرت على هذه الحكاية بطريق المصادفة، قبل أسابيع، وأنا متردد في إحراقها أو رميهـــا في البحيرة. وقد فشلت جميع جهودي لاكتشاف شخصية كاتبها الحقيقي. إني أنـــشرها و لم أحاول أن أغير في سطورها أية كلمة، تركت المخطوطة كما سلمتني إياها سيدة الحانة"(١).

لكن السارد يخبر عن رؤيته لتمثال امرأة القارورة خلال وجوده في الجيش، وهنـــا يسرد محاولات هروبه، ويقول إن سيدة الحانة تزعم أنه هو صاحب المخطوطـــة: "ليـــست معجزة انتقالي وحده ما يثير عجبي، إنما كذلك ادعاء سيدة الحانة أني صاحب مخطوطة هذه الحكاية، وأني نسيتها عندها منذ أيام، وأنها تعرفني من رواد الحانة منذ سبعة أعـــوام، وأني غريب الأطوار، وأني وأني... و لم أعقل منها كلمة واحدة، لأني بكل بساطة لم أكن هنـــا أبدًا و لم أعرف هذه المدينة إلا منذ أيام، ولقد أمضيت السنوات السبع السابقة في جبـــهات الحرب والفرار، بدليل أني لا أتذكر سواها لأني عشتها هي وحدها لا غير"(٢).

وفي الفصل التالي، وهو الأول، يتراجع السارد عن وظيفته عن دوره كبطل للرواية من أجل أن يروي قصة "آدم" مع امرأة القارورة، ولن يكون هو بطل القصة، وإنما صـــديق البطل الذي يروي حكايته.

إن السارد في الفصل الابتدائي لا يعلن عن اشتباكه الوجودي مع آدم، بل يظهـــر آدم في الفصل الأول، وإنما يجنح السارد بغية التشويش على القارئ وتـــضليله، لأن ينفـــي

[1]. امرأة القارورة، ص٧.

[2]. المصدر نفسه، ص٢٥-٢٦.

علاقته بالمخطوط، إلا أنه يؤكد العلاقة من خلال تأكيده معرفته بتمثال امـــرأة القـــارورة، ومن خلال تصريحه بوجوده في جنيف، وهي الأرض التي تقع فيها أحداث الرواية.

إن السارد، الذي يبدو منفصلاً عن سارد المخطوط، هو ذات السارد، وإن حاول التراجع عن دور بطل الرواية، وحاول نفي الصلة بينه وبين المخطوط، فـــإن نفيـــه أشـــبه بالإثبات. بل هو أشبه بنفي للإثبات.

### ٣. السارد/البطلان/البطل

تعتمد رواية **الطين** على السارد/البطل، الذي يسرد الحكاية بضمير المتكلم، وتسرد الرواية في جزئها الأول على لسان الطبيب، فيما يسرد الجزء التالي وهو أكثر الرواية يسرد على لسان المريض، وتأتي هوامش داخل النص تبدو وكأنها تعليقات من الـــضمير بـــضمير المتكلم، على ما يقوله المريض أو مجرد سرد لقناعات الطبيب الخاصة، ليتجـــاور ســـاردان داخل نص الرواية، سارد المتن وسارد الهامش. أما القسم الأخير من الرواية فهو الرســـائل التي ترد إلى الطبيب لتقديم مقترحات لتفسير الحالة، وفي آخره نكتشف أن الطبيب هو نفسه المريض.

هذان الساردان/البطلان/البطل يمرران السرد على مدار الرواية بضمير المـــتكلم، فكل منهما يؤكد حضوره كبطل، وإن تنازل الطبيب ظاهريًا لحضور المريض في النص. تأتي

هذه البنية في استخدام السارد والمسرود عنه خادمة لفكرة التشظي والانشطار في ثيمة الطبيب/المريض.

### ٤- السارد/البطل الغائب

إن السارد في رواية **الفتيت المبعثر** هو بطل مهمش، إذ يأتي السرد بضمير المتكلم، ولكنه سرد يجيء بغية التعبير عن وجود الآخرين، وليس عن ذات السارد، الذي يظهر في أول الرواية وحسب، وفي مشهد لواط مع سعدي[1]، في مشهد عبوره كمعتبر أمام جثة قاسم. فالسارد بذلك يكاد يغيب عن ذهن المتلقي لولا حضوره في هذين المشهدين، حيث تبدو العلاقة علاقة مفارقة، بين اللواط والموت، وبين قاسم وسعدي.

إن السارد هنا يعلن نفسه بطلاً في أول الرواية، لكنه يقصي نفسه ليتحول إلى سارد شاهد، فالأحداث تروى بحسب معرفته بها، ومن وجهة نظره وبلغته، ولكنه غير حاضر كعنصر فاعل في الأحداث. وتأتي الرواية في صيغة استدعاء تذكري، وليست رواية مكونة من أحداث تصاعدية، بل هي ذكريات تنداح من ذاكرة السارد، وهو يقصي نفسه عنها ويهمشها إلا فيما ندر.

---

1. انظر: الفتيت المبعثر، ص٤٨-٥٠.

### ٥. السارد يواجه ذاته

يأتي السرد في رواية **الباذنجانة الزرقاء** بضمير المتكلم: "كانت تريدني أن أصبح أميرة، فألبستني أحذية أصغر من مقاسي"[1]، ولكن في الصفحة الثانية يتراجع ضمير المتكلم: "استقبلتها الجدة بهذه العدودة، كانت مثل الباذنجانة الزرقاء، لم تستطع أن تسكن في بطن الملكة ناريمان أكثر من سبعة أشهر"[2].

وعلى مدار النص يظهر التنقل بين استخدام ضمير المتكلم وضمير الغائب، إلى أن تنتهي الرواية بضمير المتكلم كما بدأت: "وحين تمر أنت ناسيًا أن هذا الذي بقلبي جرحك سيأتيني الأرق ويشاركني فراشي ويحدثني عن الكبرياء وسوف أتظاهر بالتصديق وأغافله بالليل واحتضنك وقد أبكي على صدرك"[3].

إن هذا التنقل بين ضمير المتكلم وضمير الغائب داخل النص الواحد للتعبير عن ذات واحدة هي "الباذنجانة" ليس تنقلاً اعتباطياً غير فاعل داخل النص، وإنما وظيفة هذا التنقل هو أن يهيئ لها رؤية خارجية تسمح بإطلاق الأحكام كـ"آخر"، فهذا التنقل واعتبار الذات كآخر يساهم بالضرورة في تأكيد وتفعيل استراتيجية الحط من البطل التي تشكل النص.

---

1. الباذنجانة الزرقاء، ص١١.

2. المصدر نفسه، ص١٢.

3. المصدر نفسه، ص١٣١- ١٣٢.

### ٦. السارد/الحاكي

يغيب في رواية **يا كوكتي** السارد/ البطل داخل النص كليًّا بخلاف الروايات الأخرى، ولكن، تهيمن على السرد رؤية السارد المؤلف، وهو الصيغة التقليدية للسرد، حيث السارد المؤلف هو السارد العليم. وإن كان يصعب الفصل بين السارد والمؤلف في أي عمل روائي، إلا أنه هنا لا يظهر كبطل يسرد، ولا كبطل راو غير مشارك، ولكن كسارد تقليدي يسرد الأحداث، ولكنه يتحكم بمسار النص حين يُدخل الجنون واللا معقول في الواقع، فهو ليس ساردًا محايدًا، ولا يصنع الأحداث، ولكنه سارد تكون وظيفته في النص هي تشغيل طاقات مساحات الجنون والميتافيزيقيا في النص.

كما أن زاوية الرؤية داخل هذه الرواية تبدو زاوية من منظور شخصية واحدة غير حاضرة، أي أن المؤلف له حضوره في التشكيل الصوري ومسار الأحداث ولكن دون أن يصل إلى تشكيل شخصية ساردة محددة.

نلاحظ في معظم الروايات السابقة أن السرد يأتي في أول الرواية على الأغلب بصيغة المتكلم، لكنه لا يلبث أن يتراجع عن هذه الصيغة، وذلك باتجاهات أخرى، إما بنسيان السارد شخصيته كشخصية فاعلة ومؤثرة في النص، أو بواسطة استخدام صيغة لغوية سردية أخرى كضمير المخاطب.

إن لغة السرد في هذه الروايات إذ تنحو بهذه الاتجاهات المتشظية فإنها ليست خالية الدلالة، فهي بذلك كأنها تكشف عن أن الشخوص الساردة تتشظى أو تغترب عن ذاتها أو تبدو مقصاة عن نفسها؛ لذا كانت لغة السرد متجاوبة مع الرؤى الكلية التي تشكلت عبرها النصوص.

## الخاتمة

يمثل الغروتسك بوصفه شكلاً فنيًا استثمارًا لطاقات المبدع الخيالية، كما أن لـه سلطة خاصة على المتلقي الذي يربكه بالمراوحة بين مشاعر الانجذاب والاشمئزاز والـرفض والقبول. وهو أيضًا شكل فني خارق للعادة وقابل للتحميل بأي فلسفات خاصة، وعلـى الرغم من شكله الصادم إلا أنه يمثل رؤية واقعية للكون، هي رؤية اللا منطق واللا معقولية. وقد شكل القبح أحد أهم العناصر المميزة للغروتسك، وذلك لارتباطه بقيم خلق الـصدمة عند المتلقي.

وقد استثمر النقد الغربي الغروتسك فنيًا وأدبيًا منذ أول ظهور لـه، وقـد مـر المصطلح بتحولات خلال مساره الزمني، ولكن دون أن يفقد شكله المبدئي. وقد قدم كل ناقد رؤيته للغروتسك من زاوية مختلفة، وهذا الاختلاف هو نتيجـة اتـساع إمكانـات المصطلح الشكلية والدلالية.

أما في النقد العربي فلم يحظ المصطلح باهتمام. وأما رواية الخيال العلمـي فقـد استلهمت –بوعي أو دون وعي– صورًا غروتسكية، خصوصًا في بعدها العجائبي، فقد بنت رواية **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة** لفاضل العزاوي تقنية فنية بعيدة عن التعاطي العربي، وهي فكرة المخترع الشرير الذي يعاقب العالم بتحويل البشر إلى أنصاب حجريـة، وهـي فكرة ذات أصول عربية وإن جاءت ذات طابع علمي حداثي.

واستلهمت رواية **امرأة القارورة** لسليم مطر كامل رؤية المارد المحبوس في القمقم، ولكن في رؤية مقلوبة للعالم. وكذلك استلهمت رواية **الطين** لعبده خال الموروث العربي حول الجن لخلق شخصية عجائبية ذات أصول شيطانية مبهمة.

وقد عالجت رواية **الفتيت المبعثر** لمحسن الرملي موضوع الحرب؛ لذا كانت لغة السرد فيها لغة تتفيهية تهزأ بقيم الحياة، وذلك باستخدامها الأنساق القذرة. واعتمدت رواية **الباذنجانة الزرقاء** لميرال الطحاوي استراتيجية إهانة البطل كامتداد لرؤيتها البطلة كأنثى مستلبة. أما رواية **يا كوكتي** لجنان جاسم حلاوي فقد اعتمد الغروتسك فيها على بناء مشهد قيامة لمخلوقات أسطورية، ضمن رواية تتخذ شخوصها من دائرة المهمشين والمنبوذين.

إن استثمار الغروتسك ما زال محدودًا في الأدب العربي، وقد حاولت هذه الدراسة تقديم هذا المصطلح للفت الانتباه إلى إمكاناته الواسعة، التي يمكنها أن تمثل فضاءات واسعة للمبدع العربي.

## المصادروالمراجع:

أولاً: المصادر:


١- حلاوي، جنان جاسم، **يا كوكتي**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٢- خال، عبده، **الطين**، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

٣- الرملي، محسن، **الفتيت المبعثر**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

٤- الطحاوي، ميرال، **الباذنجانة الزرقاء**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٥- العزاوي، فاضل، **مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة**، منشورات الجمل، كولونيا، ٢٠٠٠م.

٦- كامل، سليم مطر، **امرأة القارورة**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠م.


ثانياً: المراجع العربية:


١- أبتر، ت. ي، **أدب الفانتازيا: مدخل إلى الواقع**، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩م.

٢- إدريس، يوسف، **المؤلفات الكاملة**، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧١م.

٣- ألليندي، إيزابيل، **بيت الأرواح**، تر: سامي الجندي، دار الجندي، دمشق، ط٢، ١٩٩٩م.

٤- ـــــــــــ، **ابنة الحظ**، تر: صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

٥- أوفيد، **مسخ الكائنات: ميتامورفوزس**، تر: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٤م.

٦- إيكو، أمبرتو، **اسم الوردة**، تر: أحمد الصمعي، دار أويا، طرابلس، ط٣، ٢٠٠٣م.

٧- باختين، ميخائيل، **شعرية دوستويفسكي**، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

٨- ـــــــــــ، **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.

٩- ـــــــــــ، **الكلمة في الرواية**، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م.

١٠- ـــــــــــ، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠م.

١١- البازعي، سعد، **استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

١٢- باموق، أورهان، **اسمي أحمر**، تر: عبد القادر عبد اللي، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

١٣- برادبري، مالكم، وجيمس ماكفارلن، **الحداثة (١٨٩٠ - ١٩٣٠)**، تر: مؤيد حسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧م.

١٤- برنس، جيرالد، **المصطلح السردي: معجم مصطلحات**، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

١٥- بروكر، بيتر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥م.

١٦- البهنسي، عفيف، **معجم العمارة والفن**، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٥م.

١٧- بوكاشيو، جيوفاني، **الديكاميرون**، تر: صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٦م.

١٨- تودوروف، تزفيتان، **نقد النقد**، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

١٩- ـــــــــــــ، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، تر: الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

٢٠- حبيبي، إميل، **إخطية**، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١م.

٢١- حسن، حسن محمد، **الأصول الجمالية للفن الحديث**، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٥م.

٢٢- حليفي، شعيب، **هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٢٣- ـــــــــــــ، **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

٢٤- حمادة، إبراهيم، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار الشعب، القاهرة.

٢٥- الحموي، ياقوت، شهاب الدين أبي عبد الله، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م.

٢٦- خريس، أحمد، **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، دار الفارابي، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

٢٧- الخولي، لطفي، **معجم الأساطير**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ج١، ط١، ١٩٩٠م.

٢٨- داغر، شربل، **مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

٢٩- ديوي، جون، **الفن خبرة**، تر: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣م.

٣٠- راغب، نبيل، **دليل الناقد الأدبي**، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١م.

٣١- الرويلي، ميجان، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢م.

٣٢- زوسكيند، باتريك، **العطر: قصة قاتل**، تر: نبيل الحفار، دار المدى، دمشق، ط٢، ١٩٩٧م.

٣٣- زينة، حسني، **جغرافيا الوهم**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط١، ١٩٨٩م.

٣٤- ستولنيتز، جيروم، **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٤م.

٣٥- شكسبير، وليم، **مكبث**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م.

٣٦- ________، **هاملت**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م.

٣٧- صالح، الطيب، **عرس الزين**، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٠م.

٣٨- العزاوي، فاضل، **الديناصور الأخير**، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

٣٩- ـــــــــــــ، **بعيداً داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربية**، دار المدى، دمشق، ط١، ١٩٩٤م.

٤٠- عكاشة، ثروت، **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٠م.

٤١- عناني، محمد، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

٤٢- الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

٤٣- غراس، غونتر، **الطبل الصفيح**، تر: حسين الموزاني، منشورات الجمل، كولونيا، ط١، ١٩٩٨م.

٤٤- فولكنر، وليم، **الصخب والعنف**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٤، ١٩٨٤م.

٤٥- فوكو، ميشيل، **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

٤٦- القزويني، زكريا بن محمد بن محمود، **آثار البلاد وأخبار العباد**، دار صادر، بيروت، ١٩٧٠م.

٤٧- كرابار، أوليغ، **كيف نفكر في الفن الإسلامي**، تر: عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.

٤٨- كالفينو، إيتالو، **الفيسكونت المشطور**، تر: معن مصطفى حسون، دار الكلمة، دمشق، ط١، [illegible]٢م.

٤٩- كيسنر، جوزيف. أ، **شعرية الفضاء الروائي**، تر: حسن احمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م.

٥٠- ماركيز، غابرييل غارسيا، **مئة عام من العزلة**، تر: محمد الحاج خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥م.

٥١- ماضي، شكري عزيز، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٨م.

٥٢- مجموعة مؤلفين، **موسوعة المصطلح النقدي**، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.

٥٣- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي، **أخبار الزمان ومن إبادة الحدثان وعجائب البلدان والغامر بالماء والعمران**، دار الأندلس، بيروت، ط٤، ١٩٨٠م.

٥٤- مهدي، محسن، **ألف ليلة وليلة**، شركة أ. ي بريل للنشر، ليدن، ١٩٨٤م.

٥٥- موريسون، توني، **محبوبة**، تر: أمين العيوطي، مركز الأهرام، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

٥٦- ميرشنت، مولوين، وكليفورد ليتش، **الكوميديا والتراجيديا**، تر: علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩م.

٥٧- نيسين، عزيز، **سرنامة: وقائع احتفال رسمي**، تر: عبد القادر عبد اللي، دار ورد، دمشق، ط١، ١٩٩٩م.

٥٨- ويليك، رينيه، وأوستن وارين، **نظرية الأدب**، (د. ن) ١٩٧٢م.

٥٩- يقطين، سعيد، **الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

٦٠- يوسا، ماريو بارغاس، **دفاتر دون ريغو بيرتو**، تر: صالح علماني، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:


1. Adams, James Luther & Wilson Yates, **The Grotesque in Art and literature: Theological Reflections,** Wm. B. Eerdmans Publishing Co, Michigan, 1997.

2. Beal, Timothy K, **Religion and it's Monsters,** Routledge, New York, 2002.

3. Botting, fred, **Gothic**, Routledge, New York, 2007.

4. Bovey, Alixe, **Monsters & Grotesque in Medieval Manuscripts**, University of Toronto Press, Toronto, 2002.

5. Clark, John R, **The Modern Satiric Grotesque**, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1991.

6. Danow, david K, **The Spirit of Carnival**, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2004.

7. Ellis, Markman, **The History of Gothic Fiction**, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005.

8. Farnham, Willard, **The Shakespearean Grotesque,** Oxford University Press, Oxford, 1971.

9. Fearnow, Mark, **The American Stage and The Great Depression**, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

10. Gilmore, David D, **Monsters,** University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2003.

11. Hagger, Reginald G, **A Dictionary of Art Terms**, New Orchard Editions Ltd, London, 1984.

12. Harpham, Geoffrey Galt, **On The Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1982.

13. Harris, Thomas, **The Silence of the Lambs**, St. Martin's Press, New York, 1988.

14. Heiland, Donna, **Gothic & Gender**, Blackwell Publishing, Oxford, 2004.

15. Kayser, Wolfgang, **The Grotesque in Art and Literature,** tr: Ulrich Weisstein, Columbia University Press, New York, 1957.

16. Kuryluk, Ewa, **Salome and Judas in the Cave of Sex, The Grotesque: Origins, Iconograpy,**

**Techniques**, Northwestern University Press, Evanston, 1987.

17. Langmuir, Erika and Norbert Lynton, **The Yale Dictionary of Art & Artists**, Yale University Press, New Haven, 2000.

18. Lucie, Edward, **The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms**, Thames and Hudson, London, 1996.

19. Mc Elroy, Bernard, **Fiction of the Modern Grotesque**, Macmillan, London, 1989.

20. Meyer, Michael J, **Literature and the Grotesque**, Rodopi, Atlanta, 1995.

21. Murray, Peter and Linda, **A Dictionary of Art & Artists**, Penguin Reference Books, Maryland, 1966.

22. Myers, Bernard S, **Mc Graw – Hill Dictionary of Art**, Mc Graw – Hill Book Company, NewYork, 1970.

23. Remshardt, Ralf E, **Staging the Savage God: The grotesque in Performance**, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2004.

24. Stevens, David, **The Gothic Tradition**, Cambridge University Press, UK,2000.

25. Strickland, Debra Higgs, **Saracens, Demons and Jews**, Princeton University Press, New Jersey, 2003.

26. Swain, Virginia E, **Grotesque Figures**, The johns Hopkins University Press, Maryland, 2004.

27. Thomson, Philip, **The Grotesque**, Methuen & Co Ltd, London, 1979.



**رابعاً: الدوريات:**

١- الحسني، جعفر، "قصر الحير"، بجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، الجزء الثامن، آب ١٩٤١م، نقلاً عن: داغر، شربل، **مذاهب الحسن: قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

**خامساً: الرسائل الجامعية:**

١- إسماعيل، هناء علي، "جمالية القبح في القصة السورية المعاصرة: زكريا تامر، أنموذجً"، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، دمشق، ٢٠٠٧م.

سادساً: مواقع الانترنت:


١- www.abcgallery.com

٢- www.artrenewal.org

٣- www.crystalinks.com

٤- www.gargoyles.org

٥- www.hieronymus-bosch.org

٦- www.stonecarver.com

## ABSTRACT

### The Grotesque in the Contemporary Arabic Novel

A Thesis Submitted in partial fulfillment of the Requirements for the Doctoral Degree (2009), Dept. of Arabic Language, Yarmouk Univ., Irbid, Jordan.

Presented by: Noura Mohammad Faraj
Supervised by: Prof. Khalil al-Sheikh

The present study tackles the phenomenon of ugliness in the modern Arabic novel, particularly the grotesque ugliness which constitutes a noteworthy phenomenon perceived in novels from the mediaeval era until the recent time. Critics have considered ugliness as one of the most important elements which characterizes grotesquery; these elements are formed according to special philosophies and techniques. Arabic novel has drawn this phenomenon of grotesquery (ugliness in particular) , consciously or unconsciously, from the process of cross-culturization. This was eminent in the modern novel which overpasses the factual novel due to the application of grotesque strategies and techniques.

Ugliness is discussed in Chapter One along several axes, these are: digging beyond the term "grotesque", the crux of grotesque forms, grotesque in the western theories of criticism, grotesque ugliness, and grotesque in Arabic criticism.

Moreover, the study examines the manifestations of grotesque ugliness in the following novels:
"makhlu:qa:t Fa:dil al-Aza:wi al-jami:lah" by Fadel al-Azawi, "imra'at al qa:ru:rah" by Salim Matar Kamel, "ya ku:kati" by Jinan Jasim Halawi, "al futait al muba'thar" by Mihsin al-Ramli, "al ba:thenjanah al zarqa' " by Miral al-Tahawi, and " al ti:n" by Abdu Khal.

The study concludes by providing the important results reached upon by the researcher.